This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

ROGER VAN DER WEYDEN
UND ROGER VAN BRÜGGE
MIT IHREN SCHULEN

ROGER VAN DER WEYDEN

UND

ROGER VAN BRÜGGE

MIT IHREN SCHULEN

VON

C. HASSE, Karl.
O. Ö. PROFESSOR DER ANATOMIE IN BRESLAU

MIT 15 TAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1905

ND
673
.W55
H35

Sinnspruch: Stets das Ganze.

2042

DEM ANDENKEN MEINES VATERS

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Taf. I. Die Kreuzigung im Prado zu Madrid von Roger van der Weyden.
» II. Die Beweinung Christi im Museum zu Berlin von Roger van der Weyden.
» III. Die Beweinung Christi im Louvre von Roger van der Weyden.
» IV. Die Grablegung Christi, Nationalgallery London, von Roger van der Weyden.
» V. Mater dolorosa aus der Kathedrale zu Brügge von Roger van der Weyden.
» VI. Die Kreuzigung im Hospital St. Johann zu Brügge von Hans Memling.
» VII. Die Beweinung Christi im Hofmuseum zu Wien von Roger van Brügge.
» VIII. Die Beweinung Christi im Mauritzhuis im Haag von Roger van Brügge.
» IX. Die Kreuzabnahme im Prado zu Madrid von Roger van Brügge,
» X. Das jüngste Gericht in Danzig von Roger van Brügge.
» XI. Die Heimsuchung im Museum zu Berlin von Roger van Brügge.
» XII. Der h. Lukas die Madonna zeichnend. Alte Pinakothek München, von Roger van Brügge.
» XIII. Die Madonna im Rosenhag im Museum zu Berlin von Roger van Brügge.
» XIV. Bathseba im Bade. Gemäldegalerie Stuttgart, von Roger van Brügge.
» XV. Die Madonna im Rosenhag. Colmar i. Elsaß, von Martin Schongauer.

Von demselben Verfasser sind bisher erschienen:

Kunststudien

Heft I: (Jena, G. Fischer 1882).
1. Die Venus von Milo.

Heft II: (Jena, G. Fischer 1887).
2. Ilioneus.
3. Torso vom Belvedere.

Heft III: (Breslau, C. T. Wiskott 1889).
4. Die Verklärung Christi von Raphael.

Heft IV: (Breslau. C. T. Wiskott 1892).
5. Das Gebetbuch Philipp des Guten in der königl. Bibliothek im Haag.
6. Die Bildnisse der Brüder Hubert und Jan van Eyk.
7. Memling oder Roger van der Weyden?

Heft V.: (Breslau, Eduard Trewendt 1894).
8. Roger van Brügge.
9. Gemälde Memlings.
10. Das Werk von A. J. Wauters «Hans Memling».

Monographien

Roger van Brügge, der Meister von Flemalle.
(Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1904).

VORWORT.

Seit fünfzehn Jahren benutze ich meine Mußestunden, um mir über die große Zeit der flandrischen Kunst im fünfzehnten Jahrhundert, über ihre hervorragendsten Männer, deren Schüler und deren bedeutendsten Werke Klarheit zu verschaffen.

Ausgedehnte Reisen in Deutschland und in den meisten übrigen Ländern Europas, und Studien an den meisten Hauptsammelstätten der Kunstwerke haben mich gefördert, und wenn ich auch im Beginn manchmal fehl griff und in meinen Kunststudien Behauptungen aufstellte, die einer erweiterten Kenntnis nicht standhielten, so blieb doch die Richtigkeit des Wesentlichen bestehen und befestigte sich immer mehr.

Ich behaupte nach wie vor, daß im fünfzehnten Jahrhundert die Kunst in Flandern durch die Brüder van Eyk auf die höchste Stufe gehoben und durch den größten Schüler Jan's, Roger van Brügge, den Meister von Flemalle, auf derselben gehalten wurde. Seinen Bahnen folgten dann hochbegabte und hochangesehene Schüler, unter den deutschen vor allen Memling und Schongauer und unter den Vlamen Hugo van der Goes und Gerard David.

Auf der gleichen Stufe des Ruhmes stand zur selben Zeit Roger van der Weyden, welcher kein Schüler Jan's van Eyk war und unabhängig von den brügger Meistern seine eigenen Wege ging, aber großen Einfluß auch auf seine Kunstgenossen ausübte.

Das Verhältnis Roger's van der Weyden zu Roger van Brügge habe ich bereits 1894 auseinandergesetzt, allein vieles ist seit dieser Zeit hinzugekommen, vieles muß weitläufiger und schärfer dargestellt werden und dabei gilt es mancherlei Nebenfragen zu lösen, damit das Lebenswerk der beiden Meister klar zutage tritt.

Ob mir nun in diesem Werke die Klar- und Richtigstellung vollkommen gelingen wird, steht dahin, allein Zeit wird es, daß die bis dahin meinen Bestrebungen gegenüber abseits stehenden und sie vollkommen unberücksichtigt lassenden, zünftigen Kunstgelehrten zu den aufs neue aufgeworfenen Fragen in einem der wichtigsten und ungeklärtesten Abschnitte der Kunstgeschichte rein sachlich Stellung nehmen, sei es für oder wider.

ROGER VAN DER WEYDEN.

Die Angaben über das Leben Rogers van der Weyden sind wenn auch spärlich, so doch urkundlich belegt, aber durchaus nicht hinreichend verwertet. Wir verdanken sie vor allem Pinchart,[1] van Even [2] und dem älteren Wauters.[3] Sie lauten folgendermaßen :

Roger van der Weyden wurde etwa 1400 in der Bischofsstadt Doornik geboren. Im Jahre 1427 trat er als bereits verheirateter Mann in die Lehre bei dem Maler Robert Campin. 1432 wurde er in die Malergilde seiner Vaterstadt aufgenommen, allein bereits 1435 ging er nach Brüssel und wurde dort vom Magistrat 1436 als Stadtmaler angestellt. Er starb in Brüssel 1464 und wurde in St. Gudula begraben. Ein Sohn von ihm, Cornelis, war Mitglied des Karthäuserordens im Kloster Herinnes und in seinem Testament bedachte er das Karthäuserkloster Scheut bei Brüssel.

Diese Lebensumstände beweisen also, daß Roger sich erst in einem reiferen Alter der Malkunst zuwandte, daß er aber schnell Ruhm gewann, weil er bereits 9 Jahre nach dem Beginn seiner Lernzeit und 4 Jahre nach seiner Aufnahme in die Malergilde, Stadtmaler von Brüssel wurde. Dabei verlautet nichts von einem Schülerverhältnis zu Jan van Eyk und von einem Aufenthalte in Brügge. Unter den gegebenen Verhältnissen ist dies auch nicht wahrscheinlich. Wäre er vor 1427 der Schüler des großen vlämischen Malers gewesen,

---

1 Journal des beaux arts 1863.
2 Monographie der Peterskirche.
3 Messager des sciences historiques 1846.

so würde er sich schwerlich später in die Obhut eines weniger berühmten Meisters begeben haben. Hätte er sich etwa nach vierjähriger Lernzeit, also 1431, als Schüler van Eyks nach Brügge begeben, so würde er wohl in die dortige Malergilde, nicht aber in die von Doornik aufgenommen worden sein. An ein Schülerverhältnis nach 1432, dem Jahre seiner Aufnahme in die Gilde seiner Vaterstadt als Meister, ist nicht zu denken und ebenso ist ein länger dauernder Aufenthalt in Brügge nach 1436 in hohem Grade unwahrscheinlich, da die Stadtverwaltung ihrem Stadtmaler schwerlich einen längeren Aufenthalt in einer fremden Stadt bewilligt haben würde. Zudem starb Jan van Eyk 1440 in dieser Stadt.

Von seinen Werken verlautet auffallend wenig. Abgesehen von den im Auftrage der Stadt Brüssel ausgeführten, und von Dürer in seinem Tagebuche kurz erwähnten Rathausbildern, die später verschwanden, erwähnt nur ein einziger von de Laborde [1] ans Licht gezogener Rechnungsauszug aus dem Archiv von Cambrai eines von Johannes, Abt des Klosters St. Aubert 1455 bei Roger de la Pasture bestellten und 1459 abgelieferten Altarwerkes. Aus den Lebensumständen läßt sich aber mit ziemlicher Bestimmtheit schließen, und diese Folgerung hat Justi mit ausführlicher Begründung gezogen, daß er ein Gemälde für das im Jahre 1450 in Scheut bei Brüssel errichtete Karthäuserkloster schuf, dessen Abt aus Herinnes, dem Kloster seines Sohnes stammte. Sonst ist es von unter seinem Namen, Roger de la Pasture, oder Roger van der Weyden, gehenden Arbeiten still, und selbst eine eingehende Beschreibung der ihm zustehenden Werke fehlt. Man sieht das Feststehende ist gering, und auch da muß die Vermutung ergänzend eintreten. Immerhin ist kein ernstlicher Widerspruch dagegen erhoben, daß das Altarwerk von Cambrai wenigstens zum Teil noch vorhanden ist, und ebenso das Bild aus dem Kloster Scheut. Ersteres befindet sich im Prado und ist von Waagen [2] als das vom Abt Johannes bestellte Werk erklärt worden, letzteres hat Justi [3] hinter dem hohen Chor in der Kirche des Escorial wiedergefunden.

Schwerlich würde der brüsseler Meister auf Grund dieser Werke eine so hohe Bedeutung für die Kunstgeschichte gewonnen haben,

---

[1] Ducs de Bourgogne 1844. I.

[2] Handbuch der deutschen und der niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862.

[3] Altflandrische Gemälde aus Spanien und Portugal. Zeitschrift für bildende Kunst 1886.

wie es noch immer der Fall ist, wenn nicht der ältere Wauters[1] 1841 und 1846, und 1856 in seinem größeren Werke die Ansicht erfolgreich durchgesetzt hätte, daß Roger van der Weyden der Roger der älteren Urkunden sei, der als Schüler Jan van Eyks bezeichnet wird, und den man in der frühsten Zeit als aus Brügge stammend bezeichnet, während spätere Angaben ihn bald aus Brügge, bald aus Brüssel stammen lassen. Diesem Roger soll dann ein im Jahre 1529 gestorbener Goswin van der Weyden gefolgt sein. Die Ansicht, daß Roger van der Weyden und Roger van Brügge dieselbe Person seien, wurde von allen nachfolgenden Kunstforschern angenommen, so unter anderen von Michiels,[2] von Waagen,[3] Crowe und Cavalcaselle[4] und Schnaase,[5] schließlich auch von Passavant[6] und Förster,[7] von denen namentlich der erstere die beiden Persönlichkeiten anfänglich vollkommen getrennt gehalten hatte. Die Folge davon war, daß alle Gemälde, die urkundlich einem Rogier oder Rogel angehörten, als Werke des brüsseler Stadtmalers angesehen und beschrieben wurden, und daß sich ihnen im Laufe der Zeit noch eine Menge künstlerisch und malerisch verwandter Gemälde anschlossen, so daß das Lebenswerk Rogers van der Weyden nicht allein gewaltig anschwoll, sondern auch eine Menge hochbedeutender Bilder enthielt, darunter Werke, die seinen Ruhm in der Kunstgeschichte fest begründeten, und ihn fast auf dieselbe Stufe, wie Jan van Eyk hoben.

Diese Vorgänge und Angaben habe ich in meiner fünften Kunststudie[8] eingehend behandelt und kritisch beleuchtet, sie sind ja auch allgemein bekannt, so daß sich eine Wiederholung und ausführliche Auseinandersetzung hier erübrigt. Erst in der neueren Zeit hat man unter der Führung von W. Bode[9] und Tschudi[10] begonnen Werke aus der Reihe der Roger van der Weyden zugeschriebenen Arbeiten auszusondern und sie einem namenlosen Meister, dem «Meister von

---

1 Messager des sciences historiques de Belgique. Gand 1841 u. 1846. Roger van der Weyden ses œuvres ses élèves et ses descendants. Bruxelles 1856.

2 Histoire de la peinture flamande et hollandaise. Bruxelles 1845.

3 Kunstblatt 1849. Handbuch der deutschen und der niederländischen Malerschulen.

4 Geschichte der altniederländischen Malerei, bearbeitet von Springer. Leipzig 1895.

5 Geschichte der bildenden Künste. Bd. 8. Stuttgart 1899.

6 Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Herausgegeben von Quant und Otte. Leipzig 1858.

7 Geschichte der deutschen Kunst II. Leipzig 1860.

8 Breslau, Trewendt 1894.

9 Gazette des beaux arts. 1889. I.

10 Jahrbuch der Kunstsammlungen des preußischen Staates. 1898.

Flemalle» zugeteilt, ohne auch nur mit einem Worte zu erwähnen daß ich diesen Versuch in gleicher Richtung und mit wesentlich dem gleichen Ergebnis bereits 1894 unternommen hatte. Freilich hat Firmenich Richarz ebenfalls ohne meine Arbeiten zu erwähnen in neuester Zeit den Versuch gemacht, Roger van der Weyden wiederum in die ihm bis dahin eingeräumten Rechte einzusetzen, ja dieselben noch zu erweitern, allein bis jetzt ohne jeden Erfolg.

Ich wies, um es kurz zu sagen, 1894 nach, daß alle Angaben über einen großen flandrischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts mit Namen Roger, Rogier oder Rogel sich ungezwungen dahin deuten lassen, daß es zwei Künstler des Namens, Roger van Brügge und Roger van der Weyden gab, von denen der eine in Brügge, der andere gleichzeitig in Brüssel lebte, und daß dem brügger Meister die in Frankfurt a. M. befindlichen Gemälde aus der Abtei Flemalle bei Verviers zukämen. Dies führte ich dann in meinem 1904 erschienenen Werkchen «Roger van Brügge, der Meister von Flemalle», weiter aus.

Diese Annahme begründete ich damit, daß alle Werke, welche von Wauters dem Aelteren bis auf Firmenich Richarz dem einen Meister Roger van der Weyden zugeschrieben wurden, in zwei große Gruppen zerfallen, welche selbst wenn in einzelnen Dingen Aehnlichkeiten vorhanden sind, im Geist und in der Ausführung durchaus verschieden erscheinen. Beide gehören demnach verschiedenen Meistern an, und da Werke der einen Gruppe urkundlich einem flandrischen Maler Roger angehören, der in anderen Urkunden als aus Brügge stammend bezeichnet wird, zudem unter anderen auch Karl van Mander streng zwei Roger, Rogier van der Weyden und Roger van Brügge unterscheidet, und da diese Werke mit den flemaller Arbeiten eine Einheit bilden, so habe auch ich den Schöpfer Roger van Brügge, den Meister von Flemalle genannt. Diese Benennung war um so mehr berechtigt, weil die eine Gruppe der Arbeiten keine Beziehungen zu den Werken der Brüder van Eyk hat, während die andere überall und auf das deutlichste den Eykschen Einfluß zeigt. Damit war eine weitere feste Stütze gewonnen, denn die ältesten Angaben nennen Roger aus Brügge den Schüler Jans van Eyk.

In jüngster Zeit hat freilich Georges Hulin (Georges de Loo)[1] dem Schöpfer der Werke aus der Abtei Flemalle einen anderen Namen gegeben, den des Jacques Daret, eines Schülers des Malers Campin aus Doornik, somit eines Mitschülers von Roger van der Weyden,

---

[1] Catalogue critique de l'exposition des primitifs de Bruges.

allein diese Namengebung ist durchaus nicht so eingehend begründet, daß sie schwer ins Gewicht fällt. Dafür müssen in Zukunft noch weitere und zwingendere Beweismittel beigebracht werden, erst dann bin ich im Stande mich mit ihnen auseinander zu setzen.

Was nun die beiden Gemäldegruppen betrifft, so schwelgt die erstere in der Darstellung des Leidens, packt durch dieselbe und begeistert vor allen die durch das Tragische in der christlichen Religionsgeschichte besonders angezogenen Gemüter, dagegen weckt die andere in den seltenen Fällen der Darstellung tragischer Momente mildere Gefühle, sänftigt durch Beigabe idyllischer Szenen und Milderung im Ausdruck des Schmerzes, bevorzugt aber solche Szenen der biblischen Geschichte, welche der Tragik entbehren, geht den gemütvollen Momenten nach und atmet und wirkt dadurch wahrhaften Gottes- und Gemütsfrieden. In der einen Gruppe wirkt nur die Szene, wirken nur die darin dargestellten Personen. Die unbelebte Landschaft, die kühle trübe Farbengebung hebt dabei und verstärkt den Eindruck des Ganzen, während in der anderen, durch die Farbenfreudigkeit, durch die Belebung der Landschaft die Tragik wo sie dargestellt, gemildert, das Idyllische dagegen gehoben wird, und zwar letzteres oft in einem solchen Grade, daß das Nebenwerk oft wie bei Jan van Eyk von der Hauptsache ablenkt.

Dies soll nun im einzelnen nachgewiesen werden, und ich wende mich zuerst der Gruppe von Gemälden zu, welche ich dem Roger van der Weyden zuschreiben muß. Es sind:

1. Der Gekreuzigte aus der Karthause von Scheut bei Brüssel im Escorial.
2. Das Altarwerk von Sct. Aubert in Cambrai im Prado zu Madrid.
3. Die sieben Sakramente im Museum zu Antwerpen.
4. Der Gekreuzigte im Prado zu Madrid. 1817.
5. Maria am Kreuze im Museum zu Berlin.
6. Die Beweinung Christi im Louvre.
7. Die Grablegung in der National Gallery zu London.
8. Mater dolorosa aus der Sakristei der Kathedrale zu Brügge.
9. Mater dolorosa in der alten Pinakothek zu München. 120.

Zweifellos sind damit nicht alle noch vorhandenen Werke des brüsseler Meisters aufgezählt, allein sie erscheinen mir als die wichtigsten für die Beurteilung des Künstlers, und was ich nicht gering anschlage, ich habe die meisten derselben an Ort und Stelle gesehen und studiert.

Leider gehört dazu nicht das Werk:

der Gekreuzigte aus der Karthause von Scheut bei Brüssel im Escorial

und dies bedaure ich sehr, noch mehr aber, daß es von demselben nicht einmal einen guten Lichtdruck gibt. Es wäre die höchste Zeit, daß die Meisterhand Brauns diesem Mangel abhülfe, damit eine eingehendere Beurteilung dieses am meisten beglaubigten Werkes Rogers stattfinden kann. Es bleibt mir somit nichts anders übrig als die Urteile derjenigen anzugeben, welche in älterer oder jüngerer Zeit das Gemälde gesehen haben, und das vorzubringen, was von den Schicksalen dieses Werkes bekannt ist.

Aus dem Jahre 1574 findet sich in dem Verzeichnis der von dem Könige dem Escorial geschenkten Gemälde folgende Bemerkung:

Una tabla grande en que està pintado Christo Nuestro Señor en la cruz con Nuestra Señora y Sanct Juan de mano de Maestre Rugier, estaba en el bosque de Segovia que tiene 13 pies de alto y 8 de ancho estavo en la Cartuja de Brusellas.

Philipp II. ließ namentlich Werke Rogers van der Weyden nach Spanien kommen und schenkte sie den Kapellen seiner Schlösser und Landhäuser, so dieses Gemälde dem Jagdschlosse Valsain bei Segovia. Von demselben wurde eine Kopie angefertigt, während das Original in den Escorial überführt wurde und dort den Altar der Sakristei schmückte, um 1656 in einen Raum hinter dem hohen Chor gebracht zu werden. Dort stand es unbeachtet und wurde sogar für die Kopie statt des Originals gehalten, bis Passavant[1] und später Justi[2] den Wert des Gemäldes als Original erkannten. Es war im 16. Jahrhundert hochgeschätzt und Siguenza[3] nennt es «singular, muj de natural und de excellente planta y movimiento». Außerdem lobt er die Naturtreue des roten Thronhimmels. Für die Urheberschaft des Roger van der Weyden spricht besonders die bereits hervorgehobene Tatsache, daß sein Sohn Karthäuser war, daß das 1450 gegründete Karthäuserkloster Scheut bei Brüssel als ersten Prior Henricus Loen hatte, der ein Studiengenosse von Cornelis van der Weyden war, und daß Roger van der Weyden sowohl das Kloster seines Sohnes in Herinnes, als das von Scheut beschenkte.[4]

---

[1] Kunst in Spanien.

[2] Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. Zeitschrift für bildende Kunst 1886.

[3] Geschichte des Escorial. Neue Ausgabe 1881.

[4] Sanderus, Chorographia sacra Brabantiae II, 351 ff.

Vor allem spricht aber das, was Justi von dem Gemälde sagt, für den brüsseler Meister. Ich lasse seine eigenen Worte folgen: «Das Gemälde hat einen sehr altertümlichen und fast erschreckend herben Charakter. Jener asketische Zug, der Roger den Modernen augenscheinlich so wenig sympatisch macht, hat sich nirgends so schroff ausgesprochen.»

«Die drei lebensgroßen Gestalten springen scharf hervor auf dem Grunde des mit karmoisinrotem Damast ausgeschlagenen Thronhimmels, dessen viereckige Falten sorgsam nachgebildet sind. Das Ganze erscheint wie die Nachahmung eines Skulpturwerkes. Das Haupt des entseelten Erlösers ist auf die Brust gesunken und beschattet, die Schultern sind auffallend schmal.»

«Johannes und Maria sind (zu Ehren der weißen Kutte der Karthäuser?) ganz in weiße Gewänder gehüllt, die bis über die Füße reichen, aber hier statt sich auszubreiten, straff angezogen sind, in messerscharfen, spitzwinkligen Falten sich brechend. Auch die Hände, die Maria im Schmerz ringt, sind in diesen Mantel eingewickelt. Ihr Blick ist starr zu Boden geheftet, Johannes sieht dem Verschiedenen ins Gesicht.»

Alle diese Angaben sind überaus wertvoll, kennzeichnen das Werk als ein zur ersten Gruppe gehöriges und gewinnen ihren besonderen Wert mit Bezug auf die Herkunft bei der Betrachtung der folgenden Gemälde. Dies gilt namentlich auch für das mannigfach umstrittene

Altarwerk von St. Aubert zu Cambrai im Prado, Madrid,

umstritten insofern, als einige Forscher dasselbe als minderwertig, als eine Schülerarbeit bezeichnen, während andere behaupten, es sei durchaus von der Hand Rogers van der Weyden. Waagen[1] hat dieses Werk zuerst dem brüsseler Meister zugeschrieben mit der Behauptung, es sei dies das Gemälde, welches der Abt Johannes nachweislich 1455 bei Rogier de la Pasture bestellte, und welches 1459 vollendet wurde. Die Bestellung erfolgte mit folgenden von dem Grafen de Laborde[2] aus dem Archiv von Cambrai mitgeteilten Worten:

«Am 16. Juni des Jahres 1455 habe ich Abt Johannes mit dem Meister Rogier de la Pasture, Malermeister in Brüssel, verhandelt, daß er ein Bild male, fünf Fuß im Geviert mit 11 Geschichten solchen Inhaltes, als das Werk zeigen wird.»

---

[1] l. c.
[2] l. c.

«Dieselben wurden zu verschiedenen Zeiten gemalt und das Bild war $6^1/_2$ Fuß hoch und 5 Fuß breit und wurde beendigt auf Trinitatis im Jahre 59.»

Woltmann und Woermann[1] sagen in einer Anmerkung, daß das Altarbild im Prado im Mittelbilde 8,2 an den Innenseiten und 1 an der Außenseite der Flügel habe, daß aber die Maße nicht vollkommen die gleichen seien. Dabei wird bemerkt, daß das Mittelbild eine Verkleinerung erfahren habe.

Daß dieses Werk unter die Arbeiten Rogers van der Weyden gehört, ist nicht angezweifelt worden, ob es aber durchaus von seiner Hand ist, das ist eine noch unentschiedene Frage.

Das Gemälde gehört der letzten Schaffenszeit des Meisters an, der 1464 starb, und wurde erst nach mancherlei, nicht näher bekannten Störungen und Unterbrechungen vollendet. Dies in Verbindung mit den vielen künstlerischen Ungleichheiten, welche das Werk ganz besonders in den Flügelbildern, in der Austreibung aus dem Paradiese, und im jüngsten Gericht zeigt, lassen mich darauf schließen, daß hier Schülerhände tätig gewesen sind, allein daran halte ich fest, der Gedanke und der Entwurf des Ganzen gehört durchaus dem Roger van der Weyden an, und in dem Mittelbilde vermag ich kaum eine fremde Hand zu erkennen. Alles, was ich als Kennzeichen der ersten Gemäldegruppe angegeben habe, trifft auf dieses Werk zu, und ein strenger hieratischer und asketischer Zug geht durch das Ganze, aber unvollkommen und unnatürlich sind die nackten Figuren der Auferstandenen im jüngsten Gericht, und Adam und Eva in der Austreibung. Diese Gestalten und wohl auch die mangelhafte Landschaft müssen Schülerhände geschaffen haben, denn wenn auch Roger (siehe den Leichnam Christi) keine schönen und wohlproportionierte Gestalten schuf, so zeichnete er sie doch nicht durchaus unrichtig und unnatürlich, und das sind die vortretenden Bäuche und die geknickten, spinnenartigen Beine. Diese Menschen machen den Eindruck von Gliederpuppen. Schülerhände mögen auch im jüngsten Gericht an der Madonna mit dem häßlich und scharf vortretenden Kehlkopf tätig gewesen sein, allein sieht man von diesen Unvollkommenheiten, zu denen sich noch die langen knochigen Finger der Gottesmutter im Mittelbilde und die verzeichnete rechte Hand des Johannes, und das unschöne, tief gefurchte und beschattete Gesicht des Jüngers gesellt, so wird die Aufmerksamkeit und die Mitempfindung voll durch die dargestellten tragischen Szenen geweckt, und das Uebrige

[1] Geschichte der Malerei. Leipzig 1882. Bd. 4.

ist durchaus eines großen Meisters würdig. Sehr geistvoll ist die Architektur des Mittelbildes mit dem Skulpturenwerk mit der Hauptszene in Verbindung gebracht. Die sechs Sakramente der katholischen Kirche umgeben die Darstellung der Vollendung des Glaubens und des Leidens und die Darstellung des Meßopfers, des Symbols des Leidens und Sterbens Christi. Geistvoll und eines großen Meisters würdig erscheint ferner in der Umrahmung des Weltenrichters die Darstellung der christlichen Liebeswerke von der Bekleidung der Armen rechts, bis zur Tröstung der Leidenden links.

Vergleicht man nun dieses Werk mit dem nächstverwandten

die sieben Sakramente im Museum zu Antwerpen,

so zeigt sich trotz aller Uebereinstimmung, die auf den gleichen Urheber schließen läßt, ein gewaltiger Unterschied. In diesem Gemälde zeigt jeder Pinselstrich die Hand eines Meisters. Treten auch hie und da Mängel in der Zeichnung des nackten Körpers und bei den übrigen Figuren zu Tage, so beleidigen sie doch nicht das Auge und werden erst bei näherer Prüfung sichtbar, und dies beweist, daß der Meister als er dieses Werk schuf, auf der Höhe stand, während in den letzten Jahren seines Lebens seine künstlerische Kraft erlahmte.

Die Uebereinstimmung der beiden Werke zeigt sich vor allem in den beiden Mittelbildern. Auf beiden ist die Hauptscene in das Mittelschiff einer gotischen Kathedrale verlegt, in deren Chor das Meßopfer dargebracht wird. Begleitet wird diese Darstellung von den Darstellungen der übrigen sechs Sakramente der katholischen Kirche, und auch in diesen zeigen sich wesentliche Uebereinstimmungen. Ich mache vor allem auf die Taufe und die Eheschließung aufmerksam. Wie in der Taufe auf beiden Gemälden der Täufling mit dem Rücken aufwärts gehalten wird, habe ich bereits in meiner früheren Arbeit über Roger van Brügge erwähnt.[1] Die Szene der Eheschließung ist auf beiden Werken einfach wiederholt.

Wenn ich nun nicht das Werk im Prado, sondern die sieben Sakramente zur Kennzeichnung der Malweise und der Urheberschaft Rogers van der Weyden herangezogen habe und heranziehe, so glaube ich mich dazu berechtigt, weil das Antwerpener Bild das frühere ist und als eine Glanzleistung des Meisters seiner besten Zeit angehört und seine Eigenheiten am klarsten zeigt.

Dies Triptychon wurde 1826 von van Ertborn von den Erben des letzten Präsidenten des burgundischen Parlamentes in Dijon gekauft.

---

[1] Heitz u. Mündel, Straßburg 1904.

Es trägt auf dem Mittelbilde sowohl, wie auf den beiden Flügeln links das Bistumswappen von Doornik, kenntlich an dem hinter dem Wappenschilde befindlichen Krummstab und rechts das Wappen des Bischofs Chevrot, welcher von 1437—1460 amtete. Dies weist darauf hin, daß das Werk von ihm bestellt und in irgend einer Kirche seines Sprengels aufgestellt wurde. Weiteres ist nicht bekannt. Ist die Annahme richtig, daß Bischof Chevrot das Werk bestellte, dann könnte die Entstehungszeit zwischen 1445 und 1450 liegen.

Der Ton, der über dem Ganzen liegt und die Färbung ist ernst, feierlich, trübe und entspricht durchaus der Tragik der Hauptszene. Kein Leuchten der Farben, kein Nebenwerk stört den Eindruck, den die Beweinung auf den Zuschauer ausübt und ausüben soll. Die Tragik, der Schmerz, zum Teil in leidenschaftlicher Darstellung kommt voll zur Geltung. In dem Nebenwerk herrscht strenge Kirchlichkeit, selbst dort, wo die Personen nur als Zuschauer den Vorgängen beiwohnen, wie in der rechten Hälfte des Mittelbildes. Nur die beiden Hunde, rechts das Windspiel, links der Seidenpinscher bringen, wie auch der Ausblick in eine unbelebte Straße durch die Tür links im Mittelbilde, eine leichte Note des Weltlichen hinein. Trotz aller Sorgfalt, mit welcher die Architektur und die Personen in den Nebenhandlungen gemalt sind, fällt diese doch nicht von vornherein in die Augen, sondern enthüllt sich erst bei einem nähern Studium. Es erscheint mir ferner als ein feiner künstlerischer Zug, daß die Gestalten in den Nebenszenen der Sakramente nichts Außergewöhnliches weder in der Haltung, noch in der Tracht und in dem Aussehen haben, und somit die Aufmerksamkeit nicht von vorne herein auf sich ziehen. Es sind alltägliche Gestalten. Nur die wenigen Frauen, mit ihrem länglichen, schmalen Gesichtsoval, den schön gezeichneten Augenbrauen, dem wenig üppigen, aber fein geschnittenen Munde zeichnen sich durch Schönheit aus. Interessant ist es auch zu sehen, wie der Meister in der Darstellung der Dinge, die sich erst ganz allmählich dem Auge darbieten, der Schönheit huldigt. Man betrachte nur einmal im Mittelbilde die Figuren des Hauptaltars. Wie prächtig ist die Madonna mit dem Kinde und wie schön sind die Apostel Petrus, Paulus und Johannes an den Pfeilern, die beinahe den Vergleich mit den Dürerschen Apostelfiguren aushalten. Dagegen ist der Versuch der Wiedergabe der Glasmalereien in den Fenstern und ihrer Wirkung in den ersten Anfängen stecken geblieben, um nicht zu sagen mißglückt.

Doch nun zu der Hauptszene des Mittelbildes, die ja auch im Pradowerke wiederkehrt.

Zunächst die Figur des Gekreuzigten, in der der Meister einen Typus geprägt hat, welcher auf seine Zeitgenossen tief einwirkte. Der Körper ist mager, ausgemergelt, schmalschultrig, und das zeigt, daß er seine Studien nach der Natur in einem Krankenhause und in Leichenkammern machte. Die Beine sind sehr lang, nicht über die Gebühr, aber ungewöhnlich. Das Alter entspricht der Mitte der vierziger Jahre, und auch das erscheint mir nicht nebensächlich gegenüber anderen Christusdarstellungen. Das Gesicht macht auf Schönheit keinen Anspruch, ist aber rührend im Ausdruck. Es ist eingefallen und krankhaft eckig, durchaus anders wie der Christuskopf, den Jan van Eyk dargestellt hat, und der dem geschichtlichen Alter Christi besser angepaßt ist. Sorgfältiges Studium nach der Natur läßt sich namentlich auch an den Armen des Gekreuzigten nachweisen, an denen in der Nähe des Handgelenkes die gespannten Sehnen der Muskeln deutlich und naturgetreu vortreten.

Bemerkenswert sind ferner die Gestalten zu Füßen des Kreuzes, und zwar zunächst der Jünger Johannes. Derselbe entbehrt der jugendlichen Frische des Gesichtes. Die Gesichtszüge sind eckig, und er hat einen herben, asketischen Zug um den Mund. Die Gestalt erscheint mir teilnahmloser, als es dem Verhältnis zum Gekreuzigten und zu der Gottesmutter entspricht. Diese selbst steif, ohnmächtig und von dem Lieblingsjünger unterstützt, ist in einen überweiten Mantel gehüllt, der in schweren Falten über das Maß hinaus den Boden der Kirche bedeckt. Rührend ist die Haltung, und richtig und schön die Zeichnung der noch in das rechte Flügelbild hineinragenden, knieenden Maria Magdalena, welche mit innigster Teilnahme die erkaltete und erschlaffte Hand der Gottesmutter ergreift. Die Natürlichkeit ihrer Haltung wird lange nicht erreicht in den beiden Marien links, die den leidenschaftlichen Schmerz ausdrücken. Bei ihnen zeigt sich die Eigentümlichkeit Rogers van der Weyden, die Leidenschaft des Schmerzes durch Zwangshaltungen auszudrücken und zu erhöhen, namentlich bei der vom Rücken gesehenen Maria Cleophas, weniger bei der zum Kreuze emporsehenden Maria Salome.

Dieses gilt auch für

das kleine Kreuzigungsbild im Prado, Nr. 118. (Taf. I.)

Justi[1] erwähnt dieses Bildes ganz besonders.

Es ist neuerdings auf den Namen Rogers van der Weyden getauft und wurde seiner Zeit von Philipp II. in der Juwelenkammer seines

[1] l. c.

Palastes aufbewahrt. Er muß dasselbe demnach ganz besonders geschätzt haben. Er sagt weiter, daß in dem 1600 von Pantoja de la Cruz aufgestellten Inventar das Monogramm Dürers mit der Jahreszahl 1513 bezeugt ist. Ueber die Zugehörigkeit dieses Monogramms äußert er sich nicht, sondern sagt: «obwohl die Motive z. B. in der Maria Magdalena Roger entlehnt sind, verrät sich doch in der Ausführung die zarte Manier der späteren Schule von Brügge, im Ausdruck der Augen die Art Gerard Davids.»

Die Urheberschaft Dürers wird damit indirekt zurückgewiesen, und darin hat er meines Erachtens vollkommen recht. Gerard David kann aber auch nicht herangezogen werden, da keine der Figuren, am wenigsten der Christus, den Figuren Gerard Davids ähnelt.

Leider habe ich das Gemälde noch nicht gesehen und vermag somit über die Farbengebung nichts auszusagen, ich muß mich an den Braunschen Lichtdruck halten, und dieser zeigt, daß es sich um ein vorzügliches Werk handelt, ein Werk, welches in seiner Gesamtausführung dem Mittelbilde der sieben Sakramente nahe steht und wie dieses das Altarwerk von Cambrai weit übertrifft.

Die Weise Rogers van der Weyden tritt auch in diesem Werke klar zutage. Die Landschaft, obgleich viel reicher, wie auf dem Triptychon von Cambrai, steht auch hier gegenüber der Szene des Vordergrundes zurück und lenkt in keiner Weise die Blicke von dieser ab, um so weniger, da sie nicht belebt ist. Sie tritt vollkommen in den Dienst des mit dem tragischen Vorgange beabsichtigten Eindrucks. Hinter dem Gekreuzigten verfinstert sich der Himmel nach oben immer mehr und läßt in der Helligkeit unten die trauernden Gestalten zu Füßen des Kreuzes viel schärfer hervortreten. Die Vegetation ist namentlich auf dem Hügel links wenig gegliedert und auf die Darstellung der Gräser und Blumen ist wenig Sorgfalt verwandt.

Der Gekreuzigte entspricht durchaus dem Gekreuzigten auf dem Mittelbilde der sieben Sakramente in Antwerpen. Er zeigt dieselben schmalen Schultern, dieselben langen Beine, dieselbe Magerkeit herrscht, und es zeigt sich dieselbe saubere und richtige Durchführung der unter der Haut vortretenden Muskeln und Sehnen. Auch den Kopf des Gekreuzigten finde ich übereinstimmend.

Groß ist ferner die Uebereinstimmung der zu Füßen des Kreuzes ohnmächtig niedersinkenden Maria mit der auf den sieben Sakramenten. Dies gilt sowohl für die Haltung, wie für die Wiedergabe der Gewandfalten und für die Führung des Kopftuches. Auch die Gesichtszüge ähneln einander. Charakteristisch ist das schmale Oval, ohne

Doppelkinn, die etwas vortretende Mundpartie mit der scharf ausgeprägten Lippenfurche und den gleichmäßig gewulsteten Lippen, ohne daß die Unterlippe besonders hervortritt. Die Frauen sind ferner im gleichen Alter dargestellt. Die Neigung des Kopfes, die Haltung der Arme und Hände ist, wenn man von der Umkehrung auf beiden Bildern absieht, die gleiche.

Ganz besonders möchte ich die Aufmerksamkeit auf die die Hände ringende Maria lenken. Sehe ich davon ab, daß ihre Haltung eine viel natürlichere und unserem Geschmack viel entsprechendere ist, wie die der Maria im Vordergrunde des Antwerpener Triptychons, so bietet sie doch eine gewisse Uebereinstimmung, namentlich mit Bezug auf die Formenfülle und hinsichtlich der Anordnung der Kopfbedeckung und der Gewandung. Die Aermel sind, wenn auch in der Farbe verschieden, im übrigen die gleichen. Sie sind bis an die Achsel über die Arme und über das eigentliche Gewand gezogen. Aufgefallen ist mir aber ferner, daß die um die Hüfte geschlungene Schmuckkette auf beiden Gemälden in Form und Arbeit im wesentlichen die gleiche ist. Sie ist geflochten und auf beiden Gemälden mit einer Rosette an der Schließe geschmückt. Auch die Faltengebung des abgeworfenen Mantels stimmt auf beiden Bildern überein.

Ganz anders wie auf den bisher betrachteten Gemälden ist aber der Jünger Johannes. Er erscheint einmal viel jünger und schöner, mit schönem, langem Lockenhaar. Nur das Gewand ist dasselbe, mit einem unter dem Halse einfach zugeknöpften Ueberwurf.

Muß ich nun dieses Kreuzigungsbild dem Roger van der Weyden zuschreiben und gehört dasselbe wie das antwerpener Werk der besten Zeit seines Schaffens an, so gilt dies auch für

die Maria am Kreuze im Museum zu Berlin, (Taf. II.)

welches früher die Bezeichnung Roger van der Weyden trug, in der neuesten Zeit aber von von Tschudi[1] seinem Meister von Flemalle zugeschrieben wurde.

Das Gemälde wurde 1892 aus der Sammlung Hulot erworben und hat sich nach Passavants Angaben[2] früher im Besitz Professor Peleguer's als Werk Jans van Eyk befunden. Es wäre nicht unmöglich, daß es das Bild ist, von dem das Inventar der Statthalterin der Niederlande Margaretha sagt:

---

[1] Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen, Bd. XIX, 1898.
[2] Die christliche Kunst in Spanien.

«en l'ung est Nostre Seigneur pendant en croix et nostre Dame embrassant le pied de la croix».

Das Bild steht sowohl was die Zeichnung der meisten Figuren, wie den Ausdruck der Empfindung betrifft, nicht auf der Höhe des verwandten Bildes im Prado. Die Leidenschaft des Schmerzes kommt hier viel mehr zum Ausdruck, sogar mehr wie auf dem antwerpener Werke, und dies zeigt sich namentlich in der Figur der Gottesmutter. Diese ist eine Glanzleistung der Malerei und in hohem Maße packend. Dieser Figur gegenüber tritt das Interesse an den übrigen zurück, da deren Haltung viel gezwungener ist. Man vergleiche nur einmal die Haltung der knieenden Maria links im madrider Bilde mit der im berliner Gemälde. Stille Verzweiflung in vornübergebogener Haltung dort, und natürliches Ringen der Hände, hier dagegen Verzweiflung mit zurückgebogenem Oberkörper und etwas verschrobener Haltung der Arme. Dennoch ist das Werk eines großen Meisters würdig, selbst dann, wenn v. Tschudi Recht hat, daß der landschaftliche Hintergrund erst später, im XVI. Jahrhundert gemalt ist. Ist die Landschaft jedoch von der Hand des Meisters, so stimmt sie sehr mit der des Pradobildes überein. Sie ist nicht durch Figuren belebt, ebensowenig wie der Vordergrund mit Blumen. Auch Luft und Himmel würden übereinstimmen. Hier wie dort hebt der Hintergrund und namentlich der Himmel die Wirkung der Szenerie des Vordergrundes.

Die Frage der Herkunft der Landschaft scheint mir übrigens nebensächlich, das Hauptgewicht liegt in der Beweinungsszene. Bevor ich jedoch auf diese eingehe, möchte ich besonders eines Umstandes gedenken, welcher für den gleichen Ursprung des berliner und des madrider Bildes, sowie des folgenden «die Beweinung» im Louvre spricht.

Die Ueberschriften über dem Kreuz stimmen in wesentlichen Punkten überein. Die einzelnen Buchstaben sind freilich auf dem madrider Werke, sowie auf dem Bilde im Louvre, hier allerdings undeutlich geworden, römisch; auf dem berliner dagegen gotisch. Allein über jedem Buchstaben befindet sich auf den drei Bildern eine Zickzacklinie. Ich erinnere mich nicht auf anderen gleichzeitigen Gemälden etwas Aehnliches gesehen zu haben, jedenfalls zeigt sich nichts Aehnliches in der zweiten Gemäldegruppe.

Der Leichnam des Gekreuzigten stimmt in den Körperverhältnissen und in der Plastik mit dem des Pradobildes, und ich möchte hinzufügen mit dem der sieben Sakramente und des Altarwerkes von Cambrai überein.

Von den übrigen Figuren befriedigt nur die das Kreuz umklammernde Gottesmutter vollkommen. Sie ist, wie ich bereits erwähnte, künstlerisch hervorragend in ihrem unsagbaren, leidenschaftlichen Schmerz, in ihrer Haltung durchaus natürlich und richtig, ein Musterbild der Angesichts des eben erfolgten Todes mit ursprünglicher Gewalt hervorbrechenden Verzweiflung. Sie beherrscht die ganze Szenerie, und das ist offenbar auch die Absicht des Künstlers. Darin liegt denn auch vielleicht eine Erklärung dafür, warum, abgesehen von Einzelheiten des Schmuckes und der Gewänder, auf welche v. Tschudi bei seiner Beschreibung einen besonderen Wert legt, die übrigen Personen weniger sorgfältig behandelt sind.

Ich möchte zunächst die Aufmerksamkeit auf die rechts bei der Gottesmutter stehende Maria lenken. Sie ist auffallend klein und die Ueberschneidung der beiden Arme wirkt nicht gut. Auch die gezwungene Haltung der links knieenden Maria befriedigt wenig, wie ich dies bereits hervorgehoben habe. In der Körperfülle stimmt sie vollkommen mit den knieenden Gestalten in den sieben Sakramenten und in dem Kreuzigungsbilde des Prado überein. Am wenigsten befriedigt mich aber die Gestalt des Lieblingsjüngers, welcher sich mit dem Rücken der linken Hand die Augen wischt, und dem ein schwerer Gewandzipfel über den rechten Arm fällt. v. Tschudi legt besonderen Wert auf die Rückenansicht dieser Figur, allein ich meine in dieser Beziehung bietet die Rückenansicht der Maria in den sieben Sakramenten unendlich viel mehr Anziehungspunkte. Ich will dabei absehen von den schweren breiten Mantelfalten, störend wirkt der plumpe, verzeichnete schräg aufwärts gekehrte, linke Fuß mit seinen überlangen Zehen. Häßlich ist der dicke, wulstig vorspringende Knöchel. Johannes macht den Eindruck, als stünde er da mit gespreizten Beinen.

Meinem Empfinden entspricht auch nicht die Maria Salome rechts, vor allem nicht im Ausdruck, weit weniger als die ihr nächst verwandte Maria in der madrider Kreuzigung. Sie trägt einen Turban wie dort und zeigt in der Hauptsache dieselbe Haltung, übertrifft sie aber durch den Glanz ihrer Kleidung, welche von Tschudi ausführlich beschrieben hat. Auf dem madrider Bilde sind die Hände über der Brust weit natürlicher gefaltet, hier dagegen über dem Magen. Im übrigen ist der Ausdruck ihres dem Gekreuzigten zugewandten Gesichtes viel teilnahmloser, als der der Uebrigen, wenigstens ist ihre Anteilnahme nicht entfernt zu vergleichen mit der der rechts vom Kreuze knieenden Maria in den sieben Sakramenten zu Antwerpen.

Wenn nun von Tschudi als einen Beweis für die Zugehörigkeit des Werkes zu seinem Meister von Flemalle die Gleichwertigkeit der Figuren mit denen dieses Künstlers hervorhebt, so kann ich mich ihm in dieser Beziehung durchaus nicht anschließen. Keines der Gemälde aus dem Kloster von Flemalle bietet solche Zeichenfehler und solche Gezwungenheit in der Haltung. Ebenso muß ich die Gleichartigkeit der Farbengebung durchaus verneinen. Es herrscht im Gemälde ein kühler Ton, durchaus nicht zu vergleichen mit dem warmen Leuchten der Farben in den Werken des flemaller Meisters. Ebenso vermisse ich den diesem Künstler eigentümlichen bräunlich silbernen Fleischton. Es soll das durchaus kein Vorwurf sein, im Gegenteil, die Farbengebung entspricht durchaus der Tragik der dargestellten Szene, und dies liegt ja gerade in der Art des brüsseler Meisters. Daher muß ich wiederholt betonen, das berliner Kreuzigungsbild ist ein Werk Rogers van der Weyden und zwar ein früheres, als die sieben Sakramente, vielleicht aus den 40 er Jahren.

Auch die beiden jetzt folgenden Gemälde, die Beweinung Christi im Louvre und die Grablegung in der Nationalgallery zu London sind Werke Rogers van der Weyden. Dafür spricht die in den Hintergrund tretende, aber zur Hebung des Eindrucks der Szene vorzüglich dienende, unbelebte Landschaft, dafür spricht ferner der tief innerlich religiöse, strenge, zum Teil asketische, leidenschaftliche Zug des Ganzen, der Ausdruck tiefen und zum Teil leidenschaftlichen Schmerzes in den Gesichtern der handelnden Personen sowie die Zeichnung der Gestalten und der Gewänder. Die künstlerische Höhe, auf welcher die beiden Bilder stehen, erhebt sie weit über das Altarbild von Cambrai und stellt sie unmittelbar neben die Werke der besten Zeit des Meisters die sieben Sakramente und dem kleinen Kreuzigungsbild im Prado, und somit auch über das berliner Bild der Beweinung.

Die Beweinung Christi im Louvre (Taf. III.)

ist urkundlich nicht beglaubigt, und der Katalog sagt auf Seite 171 nur, daß das Werk 1871 von Misbach geschenkt worden ist. Die Landschaft entspricht am meisten der des Kreuzigungsbildes im Prado. Dasselbe gilt für die heiligen Frauen und für die Gewandung. Die Zeichnung, die Haltung und die Faltung der Hände ist wie der Gesichtstypus derselbe. Das Gesicht ist ein feines, schmales Oval, ohne besondere Fülle, die auch dem übrigen Körper abgeht. Der Mund ist fein geschnitten, ohne volle, üppige Lippen, namentlich tritt die Unterlippe nicht üppig vor. Dies ist ein wesentlicher Unterschied gegenüber

der zweiten Gemäldegruppe. Im Ganzen ist die Haltung der Personen ungezwungen, nur die Maria im Hintergrunde, deren schmerzerfülltes, verzweifeltes Gesicht eine Musterleistung ist, zeigt eine etwas gezwungene Haltung des Körpers. Der Leichnam Christi (von der Kreuzüberschrift habe ich bereits vorhin gehandelt) entspricht durchaus den sonstigen Christusfiguren Rogers, aber das Totenantlitz ist auf diesem Bilde wahrhaft abschreckend häßlich. Der Johannes ist derselbe, wie auf den sieben Sakramenten, nur ist er hier jünger dargestellt.

Die Landschaft zeigt eine im Tale und an einem Flusse liegende ummauerte Stadt in durchaus niederländischer Bauart, ohne irgend welche fremdartige Elemente, die an das orientalische Jerusalem erinnern könnten, und auch dies ist ein wesentlicher Unterschied gegenüber den Gemälden der zweiten Gruppe. Daß lebendige Staffage fehlt, habe ich bereits hervorgehoben, allein auch die Blumen und Gräser sind im Vordergrunde spärlich angebracht. Die Mehrzahl der Bäume ist wie im Pradobilde wenig gegliedert und im Laube wenig charakterisiert und wenig sorgfältig ausgearbeitet. Die Bäume sind aber nicht so schuppig dargestellt, wie auf der zweiten Gemäldegruppe. Dasselbe ist der Fall mit der

Grablegung in der Nationalgallery zu London.
(Taf. IV.)

Dieses Bild wurde laut Katalog Seite 489 im Jahre 1860 von den Vertretern der Familie Guiccardini gekauft, hat sich also lange Zeit in italienischem Besitz befunden. Im übrigen ist über die Herkunft desselben nichts bekannt.

Der Hintergrund, eine Hügellandschaft von einem Gewässer durchflossen mit Gesträuch am Ufer und zerstreuten Baumgruppen, ist sorgfältiger ausgeführt, als man es sonst bei Roger van der Weyden zu sehen gewohnt ist, allein es fehlt auch hier jede lebendige Zutat, die den Blick von der Szene abzulenken imstande wäre.

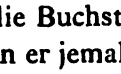
Der Leichnam Christi ist durchaus in der Weise des brüsseler Meisters, der Jünger Johannes gleicht am meisten dem Johannes der sieben Sakramente in Antwerpen. Dabei erinnert Manches an die Szene der Kreuzabnahme, und das gilt auch für den heiligen Nikodemus und Joseph von Arimathia. Die Gestalten zeigen aber, bei näherer Betrachtung wesentliche Unterschiede, sowohl in der Gesichtsbildung der weiblichen Personen, wie in der Körperfülle und endlich auch in der Pracht und der Kostbarkeit der Gewänder, sowie in der peinlichen Sorgfalt bei der Ausführung des Schmuckes.

Die Szene als solche ist, wie es die Umstände mit sich bringen,

ruhiger wie auf den Kreuzigungsbildern, es herrscht mehr stiller Jammer. Der leidenschaftliche Ausbruch des Schmerzes ist verschwunden. Eine gleichförmige Ruhe herrscht deswegen auch in der Landschaft.

Eine besondere Gruppe der Werke Roger's van der Weyden bilden die Madonnen, und da sich die dazu gehörigen Gemälde durchaus gleichen, so genügt es, eines heraus zu greifen, und das sei die

mater dolorosa in der Sakristei der Kathedrale zu Brügge.
(Taf. V.)

Das Bild hing früher in der Kirche selbst, befindet sich aber jetzt in einem der Sakristei zugehörigen, der Oeffentlichkeit nicht immer zugängigen Raume. Es galt früher für ein Werk Jan's van Eyk und trägt rechts in der Ecke die Buchstabenbezeichnung  die sich auf Jan deuten ließe, wenn er jemals seine Werke in ähnlicher Weise bezeichnet hätte, was jedoch nicht der Fall ist, und wenn es sicher wäre, daß die Bezeichnung dem Werke ursprünglich angehörte. Die Madonna ist auf Goldgrund gemalt und mit ihr stimmt die in der alten Pinakothek in München befindliche mater dolorosa durchaus überein, nur daß bei ihr in der Glorie Engel dargestellt sind.

Hinsichtlich der Frage nach der Urheberschaft ist für mich die Farbenbehandlung und die Auffassung der Gottesmutter Ausschlag gebend. Trotz der Sättigung der Farben leuchten sie nicht. Ein matter, trüber Ton ist über die Gestalt ausgebreitet. Auch der Fleischton ist nicht warm. Dies entspricht der dargestellten Seelenstimmung und erhöht die Wirkung auf den Beschauer.

Herrlich ist die Gestalt und ergreifend ist der Ausdruck des Seelenschmerzes der Gottesmutter. Unübertrefflich ist das Weinen dargestellt. Es sind die letzten Tropfen, welche fallen. Maria beginnt in ihrem tiefen Schmerze von ihrem eigenen Ich abzusehen, sie hört auf ihrer eigenen Pein nachzugehen und zeigt durch Erheben der rechten Hand an, daß sie auch an dem teilnehmenden Schmerze Anderer Anteil nimmt, diesen mit dem ihrigen mißt, gleich als wollte sie sagen «Wessen Schmerz kann größer sein, als der meine». Der durch die einfachsten Mittel erreichte Ausdruck dieses Gedankens scheint mir durchaus eines großen Meisters würdig.

Das Motiv ist es aber nicht allein, was für Rogers Hand spricht, weitere Einzelheiten sprechen auch für ihn, vor allem das Gesicht der Maria. Sie ist freilich älter und abgehärmter dargestellt als auf den übrigen Gemälden des brüsseler Meisters und die Mundspalte erscheint

breiter als bei den anderen trauernden, ohnmächtig niedersinkenden oder stilltrauernden Marien, das liegt aber in der Natur der Dinge, und das ist abermals ein Zeichen der feinen Beobachtungsgabe des Meisters für den körperlichen Ausdruck schmerzlicher Gefühle. Hier ist ein letztes Aufschluchzen nach grenzenlosem Weinen dargestellt, und das erfordert diese Mundstellung. Sieht man davon ab, so gleicht das Gesicht durchaus dem der übrigen Madonnen, namentlich dem auf dem kleinen Kreuzigungsbilde im Prado und auf den sieben Sakramenten in Antwerpen. Auch die Form des tief in die Stirn herunterhängenden Kopftuchs zeigt sich wie bei der Maria Magdalena rechts in dem antwerpener Werke. Auch der Mantelschmuck findet sich wesentlich in derselben Weise wieder bei der Maria im Altarwerke von Cambrai. Dies gilt namentlich für die Blätterbordure. Die Zeichnung der Hände mit den langen, etwas knochigen Fingern entspricht gleichfalls der Malweise des brüsseler Meisters, wie auch die breite Faltengebung in seiner Art liegt. An die Madonnen Jan's van Eyk erinnert nichts.

Damit schließe ich die Zahl der Werke Roger's van der Weyden. Ich glaube sie genügen vollständig zur Feststellung der Malweise und der künstlerischen Bedeutung des Meisters. Ich zweifle nicht daran, daß im Laufe der Zeit weitere, sichere Funde gemacht werden, und auch ich könnte noch manches Gemälde bezüglich der Zugehörigkeit zu dem Lebenswerke des brüsseler Meisters der Betrachtung und der Zergliederung unterwerfen, allein ich scheue mich einstweilen einen noch weniger sicheren Boden zu betreten und will mich daher bescheiden.

DIE SCHULE
ROGER'S VAN DER WEYDEN.

Es wirft sich nun die Frage auf:

«Hat Roger van der Weyden Schüler gehabt,
und welche waren es?»

Bei der Stellung des Meisters in der Kunst, bei der Bedeutung, welche ihm seine Zeitgenossen beimaßen, bei dem unleugbaren Einfluß, den derselbe bis in die höchsten Kreise hinauf auf das Kunstempfinden seiner Zeit ausübte, ist die Frage eine sehr wichtige.

Für alle, welche bisher dem älteren Wauters[1] gefolgt sind, beantwortet sich die Frage sehr leicht. Memling war vor allen sein Schüler. Passavant[2] aber, welcher entsprechend den ältesten Nachrichten zuerst wieder einen Roger van Brügge von einem Roger van der Weyden unterscheidet, hat die ganze Frage ungeklärt gelassen. Es ist aber doch wohl nicht anzunehmen, daß ein so großer Meister als Einsamer und Einziger ohne Schüler dahingegangen ist. An den vorhandenen Werken läßt sich auch nachweisen, daß das nicht der Fall war, daß sein Beispiel gewaltig anregte, daß andere große Meister seinen Spuren folgten, und daß hochbegabte Jünglinge zu ihm in ein Schülerverhältnis traten. Zu diesen gehört freilich Herlin nicht, denn nichts erinnert in seinen Werken und in seiner Malweise an Roger van der Weyden. Ganz anders steht es dagegen mit Memling, und ich gestehe der Ansicht zu huldigen, daß dieser deutsche, aber zum Niederländer gewordene Meister wenigstens eine Zeitlang, etwa im Anfange der fünfziger Jahre, den Unterricht Rogers genoß, wenn er sich auch bald und für die Dauer einer anderen Schule zuwandte.

Diese Ansicht stützt sich auf zwei Werke, welche Memling nicht abgesprochen werden können: das Kreuzigungsbild im Hospital Sct. Johann zu Brügge und die Grablegung in der Galerie Doria zu Rom. Für Memling spricht die Farbengebung, die sorgfältige Darstellung

---

[1] l. c.
[2] l. c.

der Einzelheiten auch im Nebenwerk, ferner das Landschaftliche, welches durch Figuren belebt wird, unter anderem auch in dem römischen Bilde mit dem Schimmelreiter, auf welchen der jüngere Wauters[1] als ein Kennzeichen Memlingscher Werke einen so überaus großen, aber durchaus nicht immer gültigen Wert gelegt hat. Schließlich gehört auch der Gesichtstypus der Frauen, breite Wangen, schmale Kinngegend durchaus Memling an. Ich komme auf diese Dinge wieder zurück, und will zuerst

das Kreuzigungsbild im Hospital Sct. Johann zu Brügge (Taf. VI.)

betrachten. Dieses Werk wurde im Auftrage von Adam Reims, welcher auf dem rechten Flügelbilde mit seinem Schutzheiligen dargestellt ist, ausgeführt und trägt die Jahreszahl 1480. Dabei bemerke ich, daß diese Zahl durchaus nicht als zweifellos, als das Jahr der Vollendung angesehen werden darf. Crowe und Cavalcaselle[2] schätzen das Gemälde nicht hoch und meinen, daß dasselbe Gehülfenhänden entstammt. Sie machen dabei auf den theatralischen Ausdruck des Schmerzes aufmerksam, der an die Empfindungsweise Roger's van der Weyden erinnert.

Ich vermag das brügger Triptychon nicht so niedrig einzuschätzen, wie die soeben genannten Forscher, weder was die Landschaft, noch was die Ausführung der einzelnen Personen betrifft. Dennoch zeigen die Einzelheiten, daß das Werk viel früher entstanden sein muß, als 1480. Vergleicht man die urkundlich beglaubigten Werke Memlings aus dieser Zeit, das van Rijstsche Altarwerk und den Katharinenaltar, so stehen diese, was Zeichnung und Farbengebung betrifft, weit höher als das Kreuzigungsbild, und es läßt sich nicht gut annehmen, daß Memling gleichzeitig ein so weit zurückstehendes Bild schuf. Wohl aber läßt es sich als ein Jugendwerk ansehen, und dann bedarf es keiner Schülerhände zur Erklärung der minderwertigen Zeichnung und Farbengebung. Damit gewinnt es aber ein besonderes Interesse wegen der Anklänge an die Malweise Roger's van der Weyden. Man vergleiche nur einmal die Gruppierung der Personen unter dem Kreuze mit der auf dem kleinen Pradobilde. Man betrachte ferner die Haltung der die Hände ringenden Maria und vergleiche sie mit der der Maria auf dem Altarbilde der sieben Sakramente, oder der der Maria auf

---

[1] Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles, Dietrich et Comp. 1893.

[2] l. c.

der Beweinung Christi in Berlin. Man sehe sich ferner die Gestalt des Johannes und der Gottesmutter an, überall wird man Anklänge und Aehnlichkeiten in der Haltung und in dem Ausdruck der gleichen Personen auf den Bildern Roger's van der Weyden finden.

Auch der Leichnam Christi zeigt auf den ersten Blick Uebereinstimmung mit dem Gekreuzigten des brüsseler Meisters. Dennoch finden sich wesentliche Abweichungen, welche auf einen anderen Verfertiger und zwar auf einen Anfänger schließen lassen. Dies zeigt sich darin, daß der Leichnam weniger wie von Roger van der Weyden nach der Natur studiert ist, daß das Wesen künstlerisch nur oberflächlich erfaßt wurde. Trotz der dargestellten Totenstarre erscheint der Christus auf dem brügger Gemälde noch nicht tot. Er ist im Sterben begriffen, und seine Augen beginnen erst zu brechen. Dies zeigt sich in dem geringen Verborgensein des Augensternes hinter dem oberen, niedersinkenden Augenlide. Der Tod beginnt erst die Glieder zu lösen, und diese können somit nicht ausgeprägt totenstarr sein.

Abweichend ist, wie ich bereits hervorgehoben habe, der Gesichtstypus der trauernden Marien. Es ist nicht das Rogersche Oval, sondern das eckige Memlings und auch das unter dem Kopftuche vorquellende und niederhängende Haar ist nicht in der gewöhnlichen Weise Rogers, der meistens das Haar bedeckt sein läßt, während es durchaus in der Malweise Memlings liegt. Für Memlings Urheberschaft spricht dann endlich noch die Figur des Johannes. Er entspricht im Gesicht, in der Haartracht und in der Haltung durchaus dem Johannes des Dombildes in Lübeck. Es ist fast eine Wiederholung.

Die Grablegung in der Galerie Doria zu Rom.

Ueber die Herkunft dieses Gemäldes habe ich nichts Näheres finden können. Nur soll der Stifter der Bürgermeister von Brügge Moreel sein, den Memling ja auch besonders gemalt hat.

Das Bild steht künstlerisch viel höher als das brügger, zeigt die Weise Memlings viel ausgeprägter und entfernt sich viel mehr von der Weise Roger's van der Weyden. Das bemerkten bereits Crowe und Cavalcaselle[1] indem sie sagen, die Landschaft Rogers sei durch ein elegisches Gefühl gemäßigt. Dies ist unzweifelhaft richtig, und dementsprechend ist die Ausführung des Werkes später anzusetzen. Stammt vielleicht das brügger Gemälde aus der ersten Hälfte der 60er Jahre, so die Grablegung aus dem Anfange der 70er Jahre des fünfzehnten

[1] l. c.

Jahrhunderts. Es nähert sich an künstlerischem Wert dem Rijstschen Altarwerke. Die Landschaft ist reicher und belebter, die Gräser und Blumen des Vordergrundes sind viel sorgfältiger ausgeführt. Immerhin ist der Schmuck der Landschaft noch mäßig, so daß ein Anklang an die Landschaft des brüsseler Meisters noch immer vorhanden, aber im Schwinden begriffen ist.

Der Leichnam Christi entspricht im Gesicht und in der Haltung der Arme, Beine und Füße dem auf dem brügger Gemälde. Er entfernt sich nicht von dem Typus, den Roger van der Weyden geprägt hat, nur macht die große Abgezehrtheit bei Memling einer größeren Fülle Platz. Der Leichnam ist wirklich ein solcher. Der Ausdruck des Todes ist richtig wiedergegeben und damit die Leichenstarre wohl begründet. Den Rogerschen Christusfiguren entspricht die große Länge der Beine und der hohe Ansatz der Waden.

Der Johannes der Grablegung nähert sich am meisten der Johannesgestalt des brüsseler Meisters im Pradobilde, zeigt aber andererseits Aehnlichkeit mit dem Johannes auf dem Werke «die Vermählung der h. Katharina» in Brügge, welches Memlings Hand entstammt. Die Schnürung der Kleider der beiden Marien ist die gleiche, wie auf dem brügger Gemälde, und außerdem will ich hervorheben, daß der Gürtelschmuck derselbe ist, wie bei der h. Barbara im linken Flügelbilde des brügger Triptychon. Der linke Schächer entspricht ferner dem linken Schächer auf dem Dombilde in Lübeck.

Die Folgerungen, welche sich aus diesen beiden Werken Memlings ziehen lassen, habe ich bereits vorhin in Kurzem angedeutet, und ich habe durchblicken lassen, wohin sich für mich die Wagschale neigt. Ich halte es aber für an der Zeit jetzt näher auf die Dinge einzugehen. Die Werke Roger's van der Weyden haben sichtbar einen großen Einfluß auf Memling ausgeübt, und zwar schon zu einer frühen Zeit seines Lebens. Dies beweist vor allen Dingen das brügger Bild, dessen künstlerische Eigenschaften dasselbe als ein Jugendwerk stempeln. Daraus folgt nun nicht ohne weiteres, daß Memling in Brüssel Schüler Roger's van der Weyden war, es wäre denkbar, daß er lediglich durch Anschauen der Werke dieses Meisters die nötige Anregung bekam und an einem anderen Orte Werke in seinem Geiste schuf. Die Wahrscheinlichkeit spricht aber nicht dafür, denn der Geist der in den beiden Bildern weht und die innige Anlehnung an die Weise des brüsseler Meisters weist auf einen direkten Einfluß, auf ein Schülerverhältnis hin. Ein solches könnte in dem zweiten Jahrzehnt des Lebens Memlings, also im Anfang der fünfziger Jahre des fünfzehnten

Jahrhunderts stattgefunden haben. Man könnte dann annehmen, daß er aus seiner deutschen Heimat dem Rheine bis Cöln folgend nach Brüssel zog. Daß ihm die Rheingegenden vertraut waren, das beweist der Schrein der h. Ursula im Hospital zu Brügge.

Die Werke Memlings zeigen aber weiter, daß, wenn er auch gleich zu Anfang seines Aufenthaltes in den Niederlanden den Unterricht Roger's van der Weyden genoß, er sich schon bald von dessen Einflusse frei machte und einem anderen Meister als Schüler anhing. Darauf weist die Malweise seiner späteren Werke hin, die sichtlich einen anderen Charakter tragen, den Charakter der zweiten, bald zu erwähnenden, Gemäldegruppe, den der Eykschen Schule. Die geringe Zahl seiner im Geiste Roger's van der Weyden entworfenen religiösen Gemälde zeigt, daß er keine dauernde Befriedigung in der Darstellung streng religiöser, tragischer und asketischer Szenen fand. Daß ihn die biblischen Szenen idyllischen Inhaltes mehr anzogen, zeigt die Mehrzahl seiner Gemälde. Der Beginn dieser künstlerischen Wandlung zeigt sich schon in dem Gemälde der Grablegung in der wachsenden idyllischen Anlage der Landschaft.

Somit wären also die Kunstforscher der neueren Zeit bis zu einem gewissen Grade im Recht, wenn sie Memling einen Schüler Roger's van der Weyden nennen, im Unrecht aber insofern, als sie ihn ausschließlich als seinen Schüler betrachten. Er hat zwei Lehrer gehabt, und zwar vor 1555 und nach 1555, kurze Zeit den brüsseler Meister und langdauernd einen aus der Schule des Jan van Eyk stammenden Künstler, der ihn dauernd an Brügge fesselte. Darauf weisen auch die ältesten Angaben mit Bestimmtheit hin, die einen Roger van Brügge den Schüler Jan's van Eyk und den Lehrer Memlings nennen. Seit des älteren Wauters Arbeiten[1] wird Roger van der Weyden mit Roger van Brügge identisch gehalten, eine Annahme, der ich, Passavant[2] und Förster[3] folgend, bereits im Jahre 1894 in meiner fünften Kunststudie[4] und 1904 in meinem Werkchen «Roger van Brügge der Meister von Flemalle» entgegentrat.

---

[1] l. c.
[2] l. c.
[3] l. c.
[4] Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel) 1904.

ROGER VAN BRÜGGE.

Die zweite Gruppe der seit Wauters dem Aelteren dem Roger van der Weyden zugeschriebenen Gemälde umfaßt die verschiedensten Darstellungen von den tragischen Szenen der biblischen Geschichte angefangen, bis zu den idyllischen, ja novellistischen Erzählungen derselben und den sich daran knüpfenden Legenden. Es ist ein weites und reiches künstlerisches Gebiet, in dem nichts Mittelmäßiges Platz hat, in dem aber Werke geschaffen sind, welche zu den besten gehören, die die Kunst aller Zeiten hervorgebracht hat und weit das übertreffen, was der brüsseler Meister schuf.

Trotz der Verschiedenheit der Gegenstände geht ein gemeinsamer Zug durch das Ganze. Die Farben sind gesättigt und leuchtend. Der Fleischton ist meistens ein bräunlicher Silberton. Die Landschaft ist reich und neben den flandrischen Motiven treten oft südländische Bauten und Architekturbestandteile auf. Mit besonderer Vorliebe sind Gräser und Blumen behandelt und schmücken besonders reichlich, wo es angebracht ist, den Vordergrund. Das Blattwerk pflegt oft hart und blechern gemalt zu sein. Die dicht belaubten Bäume sind klumpig und im Laube schuppig dargestellt, nur die Bäume mit schütterem Laub, wie Eschen, entsprechen der Natur. Hie und da tritt der Versuch zutage, die südliche Pflanzenwelt wie Palmen zu malen, allein der Versuch mißlingt. Die Landschaft ist stets reich belebt mit allerlei Figuren in täglichen Beschäftigungen und friedlichem Verkehr, und einer Lieblingsfigur, dem Schimmelreiter begegnet man oft. Die Ausführung ist dabei so peinlich sorgfältig, daß man sich nicht genug wundern kann und oft wird die Aufmerksamkeit durch das Nebenwerk vollkommen in Anspruch genommen. Der Himmel erscheint leuchtend. Wo in der Architektur Schmuck angebracht ist, da ist derselbe wie auch in den Binnenräumen mit wunderbarer Sorgfalt und in getreuer Naturbeobachtung behandelt. Jede Einzelheit ist ein Gemälde für sich, vielfach mit Anklängen an klassische Vorbilder.

Die Szenen entbehren des leidenschaftlichen Ausdrucks und wenn einmal tiefe Tragik dargestellt ist, so erscheint sie elegisch gemäßigt und durch das Beiwerk gedämpft. Bevorzugt wird das Idyllische und gehoben durch das Idyllische in der Landschaft und durch das Gemütliche in den Binnenräumen, sogar in einem solchen Grade, daß das Beiwerk leicht die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzieht.

Die dargestellten Personen sind meistens schön, und es herrscht das Bestreben Charakterköpfe darzustellen. Dabei sind die Figuren groß und schlank. Frauenschönheit ist mit Vorliebe dargestellt, und es läßt sich ein bestimmter Typus nachweisen. Der Körper ist üppig, das Gesicht ein schönes, volles Oval, mit gerader Nase, hoher, feiner Stirn, schön geschwungenen Augenbrauen, fein geschnittenem Munde, mit üppigen Lippen und ganz besonders üppiger, kirschförmiger Unterlippe. Das Kinn ist voll und doppelt. Die entblöste Brust bekleideter Frauen ist stets zu hoch angesetzt. Die nackten Figuren zeichnen sich durch hochsitzende Waden aus. Die Hände sind schlank, mit feinen, schlanken Fingern und stets seelenvollem Ausdruck in der Haltung. Die Zeichnung der erwachsenen Gestalten ist meistens richtig, nur die der Füße läßt zu wünschen übrig. Sie sind oftmals am Rücken plump. Die nackten Gestalten sind schön proportioniert und stets schlank. Die Kindergestalten sind dagegen verzeichnet und namentlich sind Arme und Beine selten gelungen, sondern in steifer, gezwungener Haltung.

Hervorragend ist stets die Pracht der Gewänder und die Faltengebung. Jede Einzelheit des Stoffes ist mit der größten Sorgfalt dargestellt, nur der Goldbrokat etwas zu hart im Fadenstrich. Reicher Schmuck fehlt selten und erfreut sich der gleichen Sorgfalt und Naturtreue in der Darstellung der Einzelheiten.

Alle diese Merkmale entstammen der Schule Jan's van Eyk und sind in derselben weiter fortgebildet. Im Landschaftlichen erreicht der Schüler den Meister in der peinlichen Sorgfalt, in der Darstellung der Einzelheiten nicht ganz, allein er übertrifft ihn in der Schönheit der Formen. Das gilt namentlich auch für die Gesichter, die bei Jan nicht ausgesucht schön sind. Dieser nahm die Gestalten, wie er sie fand, und bildet sie porträtähnlich. Der Schüler strebte aber mit aller Kraft nach einem Schönheitsideal und bildete ein solches.

Damit habe ich den Meister dieser Werke im allgemeinen gekennzeichnet, und dieser Meister ist Roger van Brügge, der Meister von Flemalle.

Urkunden über seine Geburt, sein Leben und sein Sterben fehlen

bis jetzt durchaus, allein dieser Mangel hindert uns nicht ein Lebensbild zu entwerfen. Es gelingt dies an der Hand der Werke und der urkundlichen Angaben, welche man über sie gefunden hat. Ich wiederhole noch einmal, wie ich mir den Lebenslauf Rogers denke:

Roger van Brügge war ein Zeit- und Altersgenosse Roger's van der Weyden und im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts geboren. Seine Lernzeit verbrachte er bei Jan van Eyk, und zwar in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts. Er hatte seinen ständigen Wohnsitz in Brügge, malte aber auch in Löwen und im Maßtal und unternahm auf der Höhe seines Lebens eine Reise nach Italien, auf welcher er 1450 Rom besuchte. Der Höhepunkt seines Wirkens liegt in den vierziger und fünfziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts, und er starb wahrscheinlich im Laufe der siebziger Jahre.

Von bedeutenden und auf der höchsten Stufe der Kunst stehenden Werken, von der Kreuzabnahme im Escorial, dem Altarwerke von Miraflores in Berlin, dem Bladelinschen Altarwerke ebenfalls in Berlin und dem jüngsten Gericht in Beaune, steht es urkundlich fest, daß sie von einem flandrischen Maler Roger, Rogier oder Rogel gemalt sind und in der fünften Kunststudie[1] sowohl wie in «Roger van Brügge der Meister von Flemalle»,[2] habe ich nachgewiesen, daß dies nicht Roger van der Weyden ist. Ich will diese Ausführungen nicht wiederholen, sondern diejenigen Werke aufzählen, welche den oben auseinander gesetzten Charakter tragen, der sie von den Werken des brüsseler Meisters sondert. Ist damit die Reihe der Werke auch nicht vollkommen erschöpft, so glaube ich doch, daß sie die Mehrzahl umfaßt.

Beweinung Christi.

1. Das Altarwerk von Miraflores, Museum Berlin.
2. Die Beweinung Christi mit der h. Magdalena und Veronika, Museum Wien.
3. Die Beweinung Christi, Mauritzhuis im Haag.
4. Die Kreuzabnahme im Escorial.
5. Der linke Schächer am Kreuz, Städelmuseum Frankfurt a. Main.
6. Die Grablegung in den Uffizien zu Florenz.

---

[1] l. c.
[2] l. c.

Jüngstes Gericht.

7. Das jüngste Gericht im Hospital zu Beaune.
8. Das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig.

Biblische Szenen.

9. Der Johannesaltar, Museum Berlin und Städelmuseum Frankfurt a. Main.
10. Altarwerk des Kanzlers Bladelin, Museum Berlin.
11. Altarwerk aus der Columbakirche Cöln, Alte Pinakothek München.
12. Darstellung im Tempel, Sammlung des Grafen Czernin Wien.
13. Triptychon der Gräfin Merode zu Brüssel.
14. Anbetung der Hirten, Museum Dijon.
15. Die Heimsuchung, Museum Berlin.
16. Die Heimsuchung, Sammlung des Freiherrn Speck v. Sternburg Lützschena.
17. Die Heimsuchung, Pinacotheca reale Turin.

Madonna mit Heiligen.

18. Der heilige Lukas die Madonna zeichnend, Alte Pinakothek München.
19. Stifter in der Landschaft, Pinacotheca reale Turin.
20. Madonna mit dem florentiner Wappen, Städelmuseum Frankfurt a. Main.

Heiligenbilder.

21. Die h. Magdalena, Nationalgallery London.
22. Werlsches Altarwerk im Prado zu Madrid.
23. Die h. Veronika, Städelmuseum Frankfurt a. Main.
24. Die h. Dreieinigkeit, Städelmuseum Frankfurt a. Main.

Madonnen.

25. Madonna im Rosenhag, Museum Berlin.
26. Madonna mit dem Kinde, Städelmuseum Frankfurt a. Main.
27. Madonna mit dem Kinde und der Nelke, Städelmuseum Frankfurt a. Main.
28. Madonna mit dem Kinde und der Lilie, Museum Berlin.
29. Madonna Vendramin, Museum Wien.
30. Madonna des Lord Northbrook zu London.
31. Madonna mit dem Kinde, Sammlung Somzée, Brüssel,
32. Madonna mit dem Kinde, Sammlung Mattys, Brüssel.
33. Madonna mit dem Kinde, Salle van Eyk, Nr. 967, Louvre.

34. Madonna mit dem Kinde, Nr. 517 und 518, Museum Antwerpen.
35. Madonna mit dem Kinde, Nr. 2, Museum Donaueschingen.
36. Triptychon, Madonna mit dem Kinde, Nr. 31 Museum Sigmaringen.
37. Madonna mit dem Kinde, Museum Sigmaringen.

---

38. Bathseba mit der Dienerin im Bade, Museum Stuttgart.

Die Gemälde mit der Beweinung Christi schließen sich am nächsten den Werken Roger's van der Weyden an, und dieser nahe Anschluß ist offenbar mit Veranlassung gewesen, auch diese Werke dem brüsseler Meister zuzuteilen. Dennoch lehrt eine aufmerksame Betrachtung, daß dieselben nicht der ersten, sondern der zweiten Gemäldegruppe angehören. Das Mittelbild des urkundlich 1445 fertigen Altarwerkes von Miraflores, sowie das Mittelbild der Beweinung in Wien, und die Beweinung Christi im Haag zeigen dies auf das deutlichste. Die Farben sind viel leuchtender, als bei Roger van der Weyden. Der Himmel steht nicht in vollkommenem Einklang mit der Tragik der Szene wie bei dem brüsseler Meister. Im wiener Bilde ist die Luft klar und leuchtend, nur im oberen Bildabschnitte gedämpft. Die Landschaft ist reich belebt, und das Stadtbild zeigt südliche Motive, welche an das orientalische Jerusalem erinnern und ähnlich bei Jan van Eyk auftreten.

Die Personen, namentlich die Frauen besitzen einen besonderen Typus. Die Gestalt des Gekreuzigten, und der Ausdruck des Seelenschmerzes entspricht durchaus der Weise Roger's van der Weyden. Diese Werke bilden aber in der großen Zahl der übrigen eine Ausnahme. Die Weydenschen Motive werden wie bei Memling fallen gelassen. Leidenschaftliche, tragische Szenen fesseln den Maler später nur in geringem Grade. Wo tragische Vorwürfe genommen wurden, da beherrschen sie nicht Alles, fesseln nicht ausschließlich die Aufmerksamkeit und das Mitgefühl und das Beiwerk wird als solches gebildet, sondern der Künstler widmet dem Nebenwerk besondere Sorgfalt, gibt demselben eine gewisse Selbständigkeit, gestaltet es als mildernd und gleichsam als ein Gemälde im Gemälde, wie das auch bei Jan van Eyk der Fall ist, und lenkt dadurch die Aufmerksamkeit zeitweilig auf Nebenwege. Er entzieht sich aber nicht vollkommen dem Einfluß des großen Tragikers unter den Künstlern seiner Zeit und seines Landes, des Herrschers in der Welt der religiösen Leidenschaft, des Günstlings streng katholischer Fürsten, und trägt damit der Geschmacksrichtung der höheren Kreise seiner Zeit Rechnung.

Damit könnte man ja auf ein Schülerverhältnis des brügger

Meisters zu Roger van der Weyden schließen, allein die Selbständigkeit der in Frage stehenden Werke ist so groß, und der Einfluß Jan's van Eyk steht überall so sehr in dem Vordergrunde, daß sich daraus von vornherein die Unmöglichkeit einer solchen Annahme ergibt, und somit bleibt nur die Beeinflussung durch die Werke eines gleichzeitigen und gleichaltrigen, hochberühmten Kunstgenossen übrig.

Das Altarwerk von Miraflores in Berlin

habe ich bereits in meinen früheren Arbeiten gewürdigt, aber immerhin bleibt noch Einiges und nicht Unwichtiges hinzuzufügen. Zunächst das Kreuz mit seiner Ueberschrift. Auf den ersten Blick gleicht sie den Kreuzüberschriften auf den Gemälden Roger's van der Weyden, und es könnte dieser Umstand zum Beweis für die Zugehörigkeit zu seinen Werken herangezogen werden, allein eine nähere Betrachtung zeigt, daß wichtige Unterschiede vorhanden sind. Die Buchstaben sind breiter und kräftiger, der Fuß des i ist gerade, und nicht geknickt, dabei fehlt, wenn auch die Kreuzchen zwischen den Buchstaben vorhanden sind, die Zickzacklinie über den einzelnen. Ferner will ich auf einen gewaltigen Unterschied in der Färbung dieses Werkes, gegenüber dem Kolorit des in derselben Sammlung befindlichen Gemäldes der Beweinung Christi, von mir dem brüsseler Meister wieder gegeben, von von Tschudi aber seinem Meister von Flemalle zugeteilt, aufmerksam machen. Es würde noch deutlicher hervortreten, wenn sich die Museumsverwaltung entschlösse, die beiden Werke nebeneinander aufzuhängen. Hier ein klarer Ton, nicht bloß gesättigte, sondern leuchtende Farben, mit kräftigem braunsilbernem Inkarnat, in der Beweinung dagegen, trotz aller Sättigung der Farben, Kühle und Trübe. So sehr ferner der Leichnam Christi bei oberflächlicher Betrachtung dem des Roger van der Weyden gleicht, so ist dennoch ein Unterschied vorhanden. Der Körper ist wohl proportioniert, die Schultern sind breiter, und die außerordentliche Magerkeit fehlt. Wie viel reicher und belebter ist ferner die Landschaft, wie unendlich viel sorgfältiger und schöner das architektonische Beiwerk ausgeführt! Wie viel schöner und natürlicher ist ferner die Haltung der Personen sowohl im Mittelbilde, wie auf den Flügeln, und wie klar tritt der Gesichtstypus Roger's van Brügge bei den Frauen zutage! Wie unendlich viel seelenvoller und inniger ist die Haltung und Zeichnung der Hände! Von den Aehnlichkeiten der Figuren mit solchen auf anderen Gemälden Rogers will ich schweigen, da ich dieselben in früheren Arbeiten genügend hervorgehoben habe.

Auch

die Beweinung Christi im Museum zu Wien
(Taf. VII.)

ergibt bezüglich der Urheberschaft das gleiche Resultat. Die Form der Tafel über dem Kreuz ist dieselbe, wie die auf dem soeben besprochenen Gemälde und auch die Buchstaben gleichen einander.

Der Leichnam Christi könnte freilich sehr wohl von Roger van der Weyden gemalt sein, so sehr entspricht er dem Gekreuzigten des brüsseler Meisters, allein dies kann doch nicht ausschließlich ein Grund für die Zuteilung an ihn sein. Landschaft, Farbengebung und Personen widersprechen dem durchaus, wohl aber gestattet die nackte Christusfigur einen anderen Schluß, nämlich den, daß dieses Werk etwas früher entstanden ist, als das berliner, also etwa um das Jahr 1440. In der Zeichnung reifere Werke dürften doch wohl im allgemeinen später angesetzt werden müssen, doch lege ich auf diese Schlußfolgerung weniger Wert, als auf die Bedeutung der übrigen Merkmale. Ein solches Leuchten der Farben ist dem brüsseler Meister nicht eigentümlich, solche Landschaften mit den lebenden Wesen und so fein ausgeführt hat er niemals gemalt, und vor allem liegt ihm ein solches Jerusalem, wie es das Mittelbild zeigt, vollkommen fern. Zwiebeltürme und Kuppeln hat Roger van der Weyden nie gezeichnet, ebensowenig Kirchen in Basilikenform oder kirchliche Rundbauten. Hier sind Motive vorhanden, welche der Schöpfer des Gemäldes dem Jan van Eyk entnommen hat, wie ja auch der Christuskopf auf dem Schweißtuch der h. Veronika und die Gestalt der Veronika selber und der h. Magdalena. Das sind schon früher von mir erwähnte Dinge. Die schuppige, klumpige Belaubung der Sträucher ist ebenfalls durchaus in der Manier des Meisters von Brügge, auch habe ich früher bereits ausgeführt, daß der Johannes und daß die Gottesmutter durchaus den beiden Gestalten auf dem Mittelbilde des Altarwerkes von Miraflores gleichen. Auch der Sandsteinschiefer des Vordergrundes ist Roger van Brügge eigentümlich und den Eyk's entnommen.

Das folgende Werk bildet einen Uebergang zu weiteren Gemälden und das ist

die Beweinung Christi im Mauritzhuis im Haag.
(Taf. VIII.)

Dies Gemälde wurde bekanntlich im Jahre 1827 von dem Könige Wilhelm I. von dem Baron von Kleverberg gekauft. Weiteres ist über die Herkunft nicht bekannt. Es wurde lange Zeit dem Memling zugeschrieben, dann aber dem Roger van der Weyden. In

der neueren Zeit hat es der jüngere Wauters[1] wieder dem Memling gegeben. Er gibt dafür folgende Gründe an: Zuerst das Vorhandensein eines Teiches mit Schwänen in der Landschaft und dann eines Schimmelreiters. Weder dies noch jenes ist für Memling beweisend, denn beides findet sich auch, wie eine Betrachtung der Beweinung Christi in Wien ergibt, bei dem Meister von Flemalle, Roger van Brügge. Hochinteressant und wichtig ist aber eine auf Seite 38 in einer Anmerkung von ihm gegebene Mitteilung, daß in einem Inventar[2] der Kirche von Middelburg ein Gemälde ohne Angabe des Meisters mit Maria, Jesus, dem h. Petrus und Paulus aufgeführt wird. Er weist darauf hin, daß das Haager Gemälde recht wohl dieses Werk sein könne. Der Donator wäre dann der infulirte Abt von Sct. Bavo, der geistliche Patron der Kirche Peter und Paul in Middelburg.

Im Hinblick auf gewisse Aehnlichkeiten mit dem middelburger Altar, mit Rücksicht darauf, daß die beiden Apostelfiguren vorhanden sind neben Maria und Jesus, im Hinblick ferner, daß als Donator ein infulirter Abt dargestellt ist, hat diese Mitteilung für mich den gleichen Wert, und ich nehme wie Wauters an, daß es das für die middelburger Kirche bestimmte Werk ist. Da die Kirche 1450 vollendet wurde, so ist dasselbe zur gleichen Zeit wie das middelburger Triptychon des Kanzlers Bladelin, also vor 1450 entstanden.

Der Leichnam Christi sowohl wie die klagende Maria im Vordergrunde, bieten Anklänge an die Werke des brüsseler Meisters, aber mit den freien Abänderungen, welche ich bei dem vorhergehenden Gemälde auseinandergesetzt habe, und welche die Annahme eines anderen Meisters bedingen. Dazu gehört auch die Mäßigung in der Darstellung des Schmerzes bei den Personen in der Bildmitte, und der Reichtum der Landschaft sowohl, wie die Pracht und der Schmuck der Gewänder, sowie die sorgfältige Ausführung derselben.

Wie ich bereits erwähnte, ist dieses Gemälde um deswillen so überaus wichtig, weil es Uebergänge zu den folgenden zeigt. Dies Werk schließt sich eng an die berühmte Kreuzabnahme im Escorial an, deren Kopien ja in verschiedenen Museen zerstreut sind. Dies zeigt, daß die Werke einer Hand entstammen.

Die außerordentlich geschickte Gruppierung, die Symmetrie in der Szene teilt das Gemälde mit der Kreuzabnahme, wenngleich dieses Werk in dieser Beziehung auf einer noch höheren Stufe steht und förmlich monumental wirkt. Die drei Hauptpersonen Christus, Maria

---

[1] Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling.
[2] Manuscript de la bibliothèque royale. No. 16565.

und der Lieblingsjünger in der Mitte, die vier Nebenpersonen zu beiden Seiten aufsteigend von vorne nach hinten, bieten ein wundervolles Gesamtbild. Dazu kommt nun noch die Uebereinstimmung einzelner Personen in beiden Gemälden. Ich erwähne ganz besonders den h. Nikodemus links, dessen Gesicht und Kopftracht auf beiden Werken gleich ist, nur ist er auf der Kreuzabnahme älter dargestellt. Auch der den Oberkörper Christi stützende Joseph von Arimathia ist der gleiche, nur in der Kreuzabnahme ebenfalls älter. Die Körper- und Beinhaltung ist besonders gleich. Er ist mit demselben kurzen Kittel bekleidet, der seitwärts geschlitzt ein prächtiges, brokatenes Untergewand sehen läßt. Auch die beiden Johannes gleichen einander, selbst in der Tracht, nur ist er auf dem Haager Bilde jünger.

Alles dies, sowie die Darstellung des Leichnams Christi, der freilich mager, aber durchaus nicht so mager wie bei Roger van der Weyden und so schmalschulterig wie bei ihm ist, dafür aber lebhaft an den Christus des Altarwerkes von Miraflores erinnert, läßt mich das Werk dem Roger van Brügge zuschreiben. Es ist ein Werk, welches etwa 10 Jahre früher als die Kreuzabnahme entstand. Dabei will ich nicht versäumen, auf die Aehnlichkeit des Joseph von Arimathia mit der gleichen Persönlichkeit im Altarwerk von Miraflores aufmerksam zu machen, sowie darauf, daß die Maria Salome in ihrer Haltung an die der Salome im linken Flügelbilde des Johannesaltares erinnert, und daß die Frauen durchweg den Typus des brügger Meisters und nicht den Memlings zeigen.

Damit komme ich nun zu der

Kreuzabnahme in der Antesagrestia des Escorial,
(Taf. IX.)

eine Perle unter den Werken Roger's van Brügge, die nur wenige ihres Gleichen hat. Ein näheres Eingehen auf Herkunft u. s. w. erübrigt sich, da Justi und andere, und später ich des Näheren darauf eingegangen sind. Das will ich aber noch einmal hervorheben, daß Roger van der Weyden niemals einen solchen herrlichen Christus schuf, daß der brüsseler Meister nie eine so leuchtende Pracht der Gewänder, so üppige Frauengestalten malte, wie wir sie hier sehen, daß er auch niemals so in schönen Männergestalten schwelgte, wie dies in diesem Gemälde geschehen ist. Sicherlich würde er auch den Schmerz leidenschaftlicher dargestellt haben. Füge ich dann noch bei, daß der auf der Leiter stehende Simon von Cyrene einer der Kriegsknechte im Bilde des linken Schächers aus der Abtei Flemalle und einer der

Könige im middelburger Altarwerke ist, so meine ich, sind es der Gründe genug, um dieses berühmte Werk, das nicht vor dem Anfange der sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein wird, noch einmal den Werken Roger's van Brügge, des Schöpfers des flemaller Altarwerkes anzureihen.

Damit bin ich aber auch genötigt,

die Grablegung in den Uffizien zu Florenz

dem brügger Meister zuzuteilen. Die Herkunft dieses Gemäldes ist nicht bekannt, wenigstens finde ich weder etwas bei Crowe und Cavalcaselle,[1] noch in «La regia Galleria degli uffici in Firenze».[2]

Crowe und Cavalcaselle, welche dieses Gemälde ein köstliches nennen, glauben, daß es ein Bruchstück eines Werkes aus Ferrara ist, über welches urkundliche Angaben aus dem Archiv dieser Stadt vorliegen. Das Memoriale stammt aus dem Jahre 1451 und wurde von dem Marchese Campori mitgeteilt.

«A di XXXI de decembre duci venti d'oro per lei a Filippo de li Ambruoxi et compagni per nome di Paolo de Pario de Bruza per altri tanti che el detto paulo pago, a Mo. Ruziero depintore in Bruza per parte de certe depinture de lo Illumoolim nostro Sr. (Lionello) che lui faccva fare al deto Mo. Ruziero come per Mandato de sua olim Signoria registrato al registro de la camera de l'anno presente.»

Außerdem sah Facius[3] 1449 auf einer seiner Reisen ein Gemälde mit der Beweinung Christi, von dem er folgendes mitteilt:

«Ejus est Tabula altera in penetralibus Principis Ferrariae, in cujus alteris valvis Adam et Eva nudis corporibus e terrestri paradiso per angelum dejecti, quibus nihil desit ad summam pulchri. tudinem, in alteris regulus quidam supplex: in media tabula Christus e cruce demissus Maria mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore, ac lacrymis, ut a veris discrepare non existimes.»

Haben Crowe und Calvacaselle Recht und bezieht sich diese Notiz des Facius auf dieses Gemälde, dann ist dasselbe vor 1444 entstanden und gehört auch urkundlich dem Roger van Brügge an.

Ich glaube sie haben Recht, und das frühe Entstehen schließe

---

[1] l. c.

[2] Braun u. Comp., Dornach 1889.

[3] Bartholomaei Facii de viris illustribus liber nunc primum ex ms. ed. in lucem erutus, recensuit praefationem vitamque autoris addidit Laurentius Melius. Florentiae MDCCXLV.

ich daraus, daß dieses Werk trotz seiner Vorzüge auch Unvollkommenheiten und Fehler hat, welche es als ein Frühwerk des Meisters kennzeichnen. Dazu gehört das die Landschaft in nicht gerade schöner Weise in zwei Teile zerlegende Hügelgrab, dazu gehört auch die überaus kleine Gestalt der Maria, welche vornübergebeugt an die Maria des Gemäldes Roger's van der Weyden, «die Beweinung Christi», in Berlin anklingt, ebenso wie auch die knieende Figur an die des Engels in der Taufe auf dem Johannesaltar erinnert. Ferner zeichnen sich die Gesichter der Frauen nicht durch besondere Schönheit aus, welche man sonst gewöhnlich bei Roger van Brügge findet. Dasselbe gilt für den Johannes, der, wenn er auch nicht den Typus des Johannes des brüsseler Meisters zeigt, sich dennoch von den Figuren des Lieblingsjüngers auf den bisher beschriebenen Gemälden Roger's van Brügge unterscheidet. Er ist abgehärmt, asketisch aussehend, ein Beweis für den nachwirkenden Einfluß Roger's van der Weyden. Für ein Frühbild spricht ferner die nicht richtige Zeichnung des linken Fußes des Jüngers mit den steifen und ungewöhnlich langen Zehen, welche man bei ihm später nicht mehr in diesem Maße findet, wenn auch der Fußrücken immer plump dargestellt wird. Es spricht dafür ferner die wenig glückliche Zeichnung der Hände, und namentlich der rechten der im Vordergrunde mit dem Grabtuche knieenden Maria, die später nichts zu wünschen übrig läßt. Dafür ist aber der heilige Nikodemus eine Prachtfigur und ganz besonders auch deswegen bemerkenswert, weil er der gleichen Figur auf dem Haager Gemälde und auf der Kreuzabnahme im Escorial entspricht.

Durchaus in der Weise des brügger Meisters ist das Landschaftliche, der Kalkschiefer, welcher den Grabhügel aufbaut, der Blumenteppich im Vordergrunde mit spitzem Pinsel und in den Blättern hart gemalt, auch ein Zeichen frühen Entstehens, ferner der von einem schönen, durchsichtigen Shawl umwundene Wasserkrug. Dann die Vermischung flandrischer und südlicher Architekturmotive im Hintergrunde rechts, die dem Jan van Eyk entnommene Nachbildung der Omarmoschee, ferner das flandrische Dorf, links und dann das nicht geglückte, aber dem Jan van Eyk entstammende Bemühen, eine Palme darzustellen, und schließlich das klumpige, schuppige Laub der Bäume. Für den brügger Meister sprechen auch die in der Landschaft angebrachten Gestalten, darunter auch der so oft wiederkehrende Schimmelreiter.

Damit komme ich nun zu der folgenden Gruppe von Gemälden, welche zwei Hauptwerke gleichen Inhalts umfaßt :

Das jüngste Gericht in Beaune, Das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig. (Taf. X.).

Das erstere habe ich bereits in meiner Monographie «Roger van Brügge der Meister von Flemalle»[1] behandelt. Hier will ich beide Werke zusammen betrachten und die Gründe für die von mir angenommene Urheberschaft scharf hervorheben.

Es ist allgemein bekannt und urkundlich festgestellt, wie das berühmte Altarwerk 1473 aus den Niederlanden in die Marienkirche zu Danzig kam und bekannt ist auch der Stifter des Gemäldes, welcher mit dem h. Georg auf dem einen Außenflügel dargestellt ist. Es ist Angelo Turi, ein Kaufmann, welcher mit den Portinari zusammen die Geschäfte der Medici in Brügge besorgte. Wann aber dieses Gemälde vollendet wurde, und wer es gemalt hat, das ist durchaus nicht festgestellt. Während früher van Eyk, Hugo van der Goes, Albert van Ouwater und Roger van der Weyden als Urheber genannt wurden, gilt es jetzt allgemein als ein Werk Memlings.

Was die Entstehungszeit betrifft, so läßt sich wohl annehmen, daß dieses große Triptychon im Laufe der sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts in Brügge in Angriff genommen und gegen Ende des Jahrzehnts vollendet wurde. Es wäre nicht unmöglich, daß der auf einem Grabstein befindlichen Zahl CCCLXVII, der undeutlich ein H I vorstehen soll, in dieser Beziehung eine besondere Bedeutung zukommt, und auf das Jahr 1467 als das der Vollendung hindeutet. Die fehlenden, oder undeutlichen Buchstaben wären dann M. C. Einig sind die Forscher darin, daß dieses Werk auf das Innigste mit dem jüngsten Gericht in Beaune zusammenhängt, und daß dieses Gemälde für das danziger Bild vorbildlich gewesen ist.[2] Dieser Meinung schließe auch ich mich vollkommen an, ich bedaure aber dabei, daß von beiden Werken nur zum Teil und auch nur unvollkommene Lichtbilder, welche eine wertvolle Ergänzung und Stütze bei dem Studium an den Originalen bilden könnten vorhanden sind. Die danziger Photographie ist trotz mancher Klarheit und Schärfe keine vollkommene und überall ausreichende Beihilfe, und die Tafel über das Werk von Beaune bei Crowe und Cavalcaselle[3] sowie die drei Bilder bei Förster[4] bieten

---

[1] l. c.

[2] E. Förster, Denkmäler deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, Bd. III. Leipzig, Weigel 1857.

[3] The early flamish painters. London, John Murray 1872.

[4] Denkmale deutscher Kunst X, Malerei Tafeln.

auch keinen vollkommenen Ersatz. Immerhin gestatten sie das Wesentliche festzustellen. Das danziger Bild habe ich an Ort und Stelle eingehend studiert.

Wie steht es nun mit der Ansicht, daß Memling der Schöpfer des danziger Werkes ist, und daß somit das jüngste Gericht in Beaune ihm als Vorbild diente? Um sich darüber ein Urteil bilden zu können, ist es durchaus nötig, die Entstehungsgeschichte des Werkes in Beaune scharf ins Auge zu fassen. Wie ich bereits angab, ist das Werk urkundlich um 1450 vollendet und wahrscheinlich in den Jahren 1443 bis 1447 entstanden. In dieser Zeit wurde es von dem burgundischen Kanzler Rollin in Auftrag gegeben und in das neu errichtete Hospital zu Beaune gestiftet. Nehmen wir nun an, daß das Gemälde in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre auf der Staffelei Roger's van Brügge stand, so konnte es zu dieser Zeit von einem seiner Schüler gesehen und zum Gegenstand eingehender Studien gemacht und zur Anfertigung von Skizzen nach demselben benutzt werden. Später war dasselbe in dem kleinen burgundischen Städtchen für in den Niederlanden sich aufhaltende Künstler so gut wie unzugänglich, wie es auch heute noch schwer zu erreichen ist.

Konnte nun dieser Schüler Memling sein? Was wir von dessen Leben wissen, erschwert eine solche Annahme. Memling ist etwa 1430 geboren. Er müßte also noch nicht zwanzig Jahre alt als Schüler bei Roger eingetreten sein, um sein Werk als Vorbild für eigene spätere Gemälde benutzen zu können. Es erscheint wenig wahrscheinlich, daß er in dem unreifen Alter von 17 oder 18, höchstens 20 Jahren, dazu noch als Fremder, als Deutscher, der er war, ohne weiteres Schüler eines berühmten niederländischen Malers wurde. Nimmt man dies aber trotzdem an, namentlich im Hinblick auf sein urkundlich nicht beglaubigtes Geburtsjahr, so steht doch eine andere Tatsache der Urheberschaft Memlings entgegen. Das brügger Werk muß etwa zehn Jahre vor dem ersten ihm urkundlich zukommenden Gemälde, dem 1479 vollendeten Katharinenaltar, gemalt worden sein. Ist es nun wahrscheinlich, daß Memling zu dieser Zeit, in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre ein so großes hervorragendes Werk, wie das danziger jüngste Gericht schuf, dessen Flügelbilder in gleicher Vollendung strahlen? Freilich war Memling nach den Urkunden bereits 1480 in Brügge Meister[1] und hielt Lehrlinge, war also zu dieser Zeit bereits ein be-

---

[1] Wauters, Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles 1893.

kannter Maler mit größeren Aufträgen beehrt, allein ob das bereits über zehn Jahre früher der Fall war, ob damals schon sein Ruhm so groß war, daß er nicht allein von brügger Bürgern, sondern sogar von den großen ausländischen, in Brügge lebenden Kaufherren Aufträge bekam, das erscheint doch sehr zweifelhaft, obgleich ich es nicht als unmöglich erklären will. Auffällig ist dann aber, daß Memling, der im Jahre 1479 seine Werke mit seinem Namen zeichnete, also doch wol besonderen Wert darauf legte, daß sein Name bekannt wurde, ein frühes, großes und schon damals hochangesehenes Werk nicht mit seinem Namen versah. Doch auch dieser Mangel ist nicht ohne weiteres ausschlaggebend. Ausschlaggebend für mich ist die Tatsache, daß das Kolorit, daß die Malweise, daß die Darstellung der nackten Figuren so hervorragend ist, wie kaum bei einem späteren Gemälde seiner Hand, und daß ferner die Hauptfiguren und ihre Gruppierung, sowie eine Anzahl von Nebenfiguren, die doch nicht so ohne weiteres einen Schüler reizen und zur genauen Wiedergabe anregen, nicht Memling, sondern Roger van Brügge eigentümlich sind. Dies festigt meine Meinung, daß das danziger jüngste Gericht, wie das von Beaune ein Werk Roger's van Brügge, des Meisters von Flemalle ist.

Die Darstellung auf beiden Gemälden zeigt, daß das jüngere, das danziger Werk, eine gedrängte Wiederholung des älteren in Beaune ist, und zwar gedrängt im eigentlichen Sinne des Wortes, denn was in Beaune auf einer Mitteltafel und acht Seitentafeln untergebracht ist, befindet sich in Danzig auf einem Mittelbilde und zwei Seitenflügeln. Diese Aenderung ist schwerlich dem Kopfe eines Schülers entsprungen; dazu ist sie zu tief gegründet. Man muß sie zurückführen auf eine strenge Eigenkritik des Meisters und auf feine, künstlerische Erwägungen desselben. Es findet sich nämlich trotz aller hervorragenden Schönheiten ein gewisser störender Gegensatz zwischen dem unteren und dem oberen Teile des Werkes in Beaune. Dort herrscht eine gewisse Leere, hier eine große Fülle von Personen. Durch die größere Breite des Werkes sind ferner die einzelnen Gruppen auseinander gezogen, mit den einzelnen Seitenflügeln zu selbstständig geworden, zum Teil zerrissen, und auf den kleinen oberen Flügeln stören die senkrecht stehenden, parallelen Linien der Lanze und des Schwammstabes. Solche ästhetische Bedenken sind offenbar auch dem Künstler selbst aufgestiegen und haben ihn zu Aenderungen veranlaßt, wie sie das danziger Bild zeigt. Dadurch erscheint das Ganze geschlossener und ausgeglichener. Freilich hat dabei der Meister meines Erachtens des Guten zuviel getan, und damit andere Mängel

geschaffen, auf die ich später zu sprechen komme. Es ist eine solche Ueberfülle an Personen, sowohl im Mittel- wie in den beiden Flügelbildern, ganz besonders im unteren Bildabschnitte, daß dadurch den Beschauer zuerst ein Gefühl des Mißbehagens beschleicht, welches erst dann dem der Befriedigung weicht, wenn er vor allem die Aufmerksamkeit auf die Hauptszene lenkt und von da zu den Einzelheiten übergeht. Mir ist es wie anderen auch gegangen, die Fülle, das Gedränge der nackten Leiber, das Durcheinander der verschiedenen Stellungen und die dadurch bedingten Ueberschneidungen verwirren zuerst. Erst allmählich dringt man durch zur Bewunderung der einzelnen Gestalten, der meisterhaften Darstellung der Haltung und des seelischen Ausdrucks, sowie der Tiefe der Gesamtauffassung und der Größe des künstlerischen Vermögens. Dies alles tritt am Werke von Beaune trotz der oben erwähnten Mängel augenblicklich vor Augen, und deswegen steht dieses Werk auch in meinen Augen höher. Der ethische Gehalt scheint mir in diesem größer und als Beispiel nehme die Hölle, von der ein guter Lichtdruck von Braun aus dem Altarwerk von Beaune vorliegt. Der Eindruck dieses Flügelbildes ist ein viel tiefgehenderer wie der, den man von dem gleichen Gemälde in Danzig bekommt. Nur fünf Figuren beleben den unteren Bildteil, aber in welch kühner Stellung, in welch fürchterlicher Verzweiflung und Seelenqual, beziehungsweise in welcher Wut! Die Verführte und der von ihr an den Haaren gepackte und niedergerissene Verführer sind wohl niemals so packend wiedergegeben wie hier. Hier tritt die Schuld als Ursache der Strafe unmittelbar vor Augen. Hier stürzt die eigene Sünde die Verdammten in die Hölle, und sie werden derselben nicht wie auf dem danziger Bilde durch die Teufel zugeführt. Das ist meines Erachtens ein überaus feiner, künstlerischer Zug.

Wie ist nun der Künstler bei dem danziger Werk im Einzelnen verfahren? Die auf die beiden inneren Seitenflügel des Altarwerkes in Beaune verteilten Apostel mit ihrer Begleitung bringt er, ebenso wie die Seligen und die Verdammten unter Vermehrung ihrer Zahl auf die Mitteltafel und macht somit das Gericht zu einem geschlossenen Ganzen. Dasselbe geschieht mit den Darstellungen der Seitenflügel, der Strafe links, der Belohnung rechts, die dadurch augenfälliger in ihrer Stellung zum Gesamtplane hervortreten, und in dem rechten Flügelbilde einen erhöhten Schmuck durch die reichere Ausgestaltung des Eingangstores zum himmlischen Jerusalem erhalten.

Sehr hübsch ist es auch zu sehen, wie der Meister auf dem dan-

ziger Bilde mit den Darstellungen auf den kleineren, oberen Seitenflügeln des Rollinschen Werkes in Beaune verfährt. Der unschöne Parallelismus der Leidenswerkzeuge verschwindet, ebenso die Ungleichheit in der Haltung der Engel auf beiden Seiten. Sie werden auf dem Werke in der Marienkirche symmetrisch schwebend zu beiden Seiten in die Mitteltafel gestellt, und dabei wird eine nicht unwichtige Aenderung in der Verteilung vorgenommen. Der die Geißel und die Geißelsäule tragende Engel ist links, der die Dornenkrone haltende rechts untergebracht. Ferner faßt der eine Engel mit ausgestreckter Hand den Speer und den Schwammstab, die sich überkreuzen und mit der erhobenen linken Hammer und Kreuzesnägel.

Daß es sich nun bei dem danziger Altarwerk ebenso wie bei dem in Beaune um den flemaller Meister, Roger van Brügge handelt, das beweist die Farbengebung, das zeigt die peinliche Sorgfalt in der Ausführung der Einzelheiten, so des Schmuckes des Erzengels, die Spiegelung im Panzer desselben und nicht am wenigsten der Reichtum der Architektur des Himmelstores, dem neben der Gotik Renaissancemotive nicht fehlen, und an dem der Statuenschmuck, wie an dem Altarwerke von Miraflores aufs feinste ausgearbeitet ist. Seine Hand zeigt sich aber auch in den bekleideten Figuren, in der Gewandung und in der seelenvollen Haltung, noch viel mehr aber in den nackten Gestalten, deren bräunliches Inkarnat durchaus der Malweise Rogers entspricht, ebenso wie die Schlankheit der Glieder und der hohe Ansatz der Waden. Doch dies ist es nicht allein, was Roger als Schöpfer des danziger Gemäldes kennzeichnet, es ergibt sich aus der Gleichheit oder aus der übergroßen Aehnlichkeit der Gestalten mit denen des jüngsten Gerichts in Beaune.

Der Heiland auf dem Regenbogen ist bis auf das Gewand, bis auf den rechts über den Regenbogen geschlagenen Mantelzipfel der gleiche. Gleich ist das Gesicht und es ähnelt durchaus dem auf dem Schweißtuche der Veronika des wiener Triptychons und der einen Tafel des flemaller Altarwerkes im Städelmuseum zu Frankfurt a. M. Der Erzengel ist allerdings auf beiden Werken verschieden, allein der von Beaune findet sich auf den Außenseiten des danziger Triptychons wieder, und zwar als h. Georg. Auch die Gesichtszüge sind die gleichen. Johannes der Täufer ist eine echt Rogersche Gestalt und gleicht im wesentlichen dem Johannes des Johannesaltares in Berlin und Frankfurt und der florentiner Madonna ebenda, während die Gottesmutter an die des Altarwerkes von Miraflores erinnert. Der h. Petrus im rechten Flügelbilde gleicht im Gesicht durchaus dem

Petrus auf dem Gemälde der florentiner Madonna und auf der Beweinung im Haag. In der Reihe der Jünger lenke ich besonders die Aufmerksamkeit auf den zweiten links, den alten weißbärtigen. Es ist eine Lieblingsfigur Rogers, dessen wundervoller Kopf sich vor allen Dingen auf dem Columbabilde in München, in der Anbetung der heiligen drei Könige findet. Es ist der in der linken Türöffnung stehende Mann, welcher auch auf der Kreuzabnahme im Escorial erscheint. Ferner lenke ich die besondere Aufmerksamkeit auf die in der Nähe des rechten Randes des Mittelbildes schräg hintereinander stehenden Seligen, zunächst auf den vollbärtigen Mann, welcher im Begriff ist, im Gespräch mit einer Jungfrau sich den Scharen der Seligen des rechten Flügelbildes anzuschließen, dann auf den zu dem Weltenrichter Emporschauenden, und zuletzt auf die hinter ihm stehende, ernste Jungfrau. Ersterer ist der Mann mit dem Turban in der linken Türöffnung des Mittelbildes des Triptychons aus der Columbakirche in München. Der zweite ist der am Fuße des Schächerkreuzes vorne stehende Mann mit der Kopfbinde, welcher auch in dem linken Flügelbilde des Bladelinschen Altarwerkes und in der Kreuzabnahme erscheint, während die weibliche Figur links in der Darbringung im Tempel, dem linken Flügelbilde des Columbaaltares zum Vorschein kommt. Sie ist das Vorbild für die Memlingschen Madonnen.

Damit meine ich nachgewiesen zu haben, daß nicht Memling, auch nicht Roger van der Weyden, sondern daß Roger van Brügge wie das Werk von Beaune, so auch das der Marienkirche in Danzig, welches in einigen Beziehungen das ältere Werk übertrifft, geschaffen hat. Selbst wenn Roger van der Weyden das Altarwerk von Beaune gemalt hätte, was, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, nicht der Fall ist, so konnte er schwerlich das danziger Werk schaffen, da er bereits 1464 starb.

Die folgende Gruppe, welche an Zahl der Werke die Gesamtheit der bisher behandelten Abteilungen übertrifft, zeigt Roger van Brügge zuerst in seiner Eigenart, in seiner Vorliebe für das Idyllische, Zarte, Leidenschaftslose, in seinem Behagen an den Vorgängen des Häuslichen, des Familienlebens, und auf diesem Gebiete ist er ein Meister für alle Zeiten, der Verherrlicher und Wecker gemütvoller Andacht und tiefinnerlicher Religiosität, wie Dürer. Er ist darin ein Apostel der christlichen Liebe und christlicher Gemütstiefe und diesen Ruhm wird er genießen, wenn der des leidenschaftlichen, asketischen Roger van der Weyden längst verblaßt ist. Sie umfaßt die Szenen der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt und der Anbetung, lauter

Vorgänge, die im Familienleben, in der stillen Häuslichkeit vorgehen. Ihnen entsprechen die Darstellungen der Binnenräume, die gemütlichen Szenen des täglichen Lebens in der Landschaft und steigern das Wohlgefallen und die stille Andacht des Beschauers. Es sind Darstellungen, die in dem Boden der Eykschen Werke wurzeln, Werke der Schule Jan's van Eyk, welche durchaus außerhalb des Künstlertums Roger's van der Weyden liegen. Das Leuchten der Farben, wie weit entfernt es diese Werke von denen des brüsseler Meisters! Wie ganz anders und wie viel schöner sind die Figuren, wie reich ist der Schmuck und wie prächtig sind die Kleiderstoffe, mit welcher Sorgfalt gemalt die Kleinodien und selbst die Gegenstände des täglichen Gebrauches! Alles und jedes erinnert an die Gebrüder van Eyk und beweist den innigen Zusammenhang mit ihnen, wie das ein Schülerverhältnis ergibt.

Damit ergibt sich aber von vorneherein die Unmöglichkeit der Annahme, daß der flemaller Meister nicht ein Schüler Jan's van Eyk gewesen sei. Georges Hulin (Georges de Loo)[1] hat dies in der neuesten Zeit behauptet und sagt, daß der flemaller Jaques Daret, ein Schüler des Malers Campin aus Doornik und somit ein Mitschüler Roger's van der Weyden sei. van Bastelaer[2] scheint ihm darin Recht zu geben und hebt dabei die später auch von mir betonten Aehnlichkeiten bestimmter Personen auf dem flemaller Werke mit solchen auf anderen Gemälden, die nicht dem brüsseler Meister angehören, hervor.

Ich will auf alle diese bereits erwähnten Einzelheiten, die für die Urheberschaft Roger's van Brügge sprechen, nicht weiter eingehen, wohl aber möchte ich mit Bezug auf den

Johannesaltar in Berlin und Frankfurt a. Main

einer Bemerkung gedenken, welche Firmenich Richarz[3] nach James Weale[4] anführt:

Im Jahre 1476 stiftete Battista de Agnelli aus Pisa in das Oratorium der Jakobskirche in Brügge ein Gemälde von Roger van der Weyden, das Leben Johannes des Täufers enthaltend.

Dabei macht er darauf aufmerksam, daß Dürer auf seiner niederländischen Reise 1520 erzählt, daß sie ihn in Brügge in die Jakobs-

---

[1] Catalogue critique de l'exposition des primitifs de Bruges.
[2] La gravure primitive. Revue des Bibliothèques et Archives de Belgique 1903.
[3] l. c.
[4] Bruges et ses environs 1884, Bruges de Brauer.

kirche führten und daß er dort die Gemälde der großen Meister Rudiger und Hugo sah.

Es liegt wohl sehr nahe, dabei an das berliner und frankfurter Triptychon zu denken, welches ja Szenen aus dem Leben des Täufers von der Geburt bis zum Tode bringt, um so mehr, weil ich bereits früher nachgewiesen habe,[1] daß das Werk nicht Roger van der Weyden sondern seinem brügger Namensvetter angehört. Hätte es der brüsseler Meister gemalt, so würde es schwerlich zwölf Jahre nach seinem Tode in die Jakobskirche gestiftet sein, denn gewöhnlich wird ein Gemälde doch erst dann begonnen, wenn nicht nur die Absicht der Stiftung vorliegt, sondern eine solche wirklich ausgesprochen und bestellt worden ist. Doch sei dem wie ihm wolle, ich will keinen besonderen Wert darauf legen.

Das Werk gehört dem brügger Meister an, nur fragt es sich, ob es das der Jakobskirche ist. Ist es der Fall, dann ist es ein Spätwerk des Meisters, nicht lange vor seinem Tode entstanden. In meiner Arbeit über den flemaller Meister[2] habe ich mich dahin ausgesprochen, daß es zu den Frühwerken gehört und habe mich dabei namentlich auf die Szene der Enthauptung und auf einige Mängel in der Zeichnung des Johannes gestützt, allein bei näherer Ueberlegung spricht doch manches dagegen. Die Namengebung z. B. ist eine ganz hervorragende künstlerische Leistung, und auch im Mittelbilde sowohl, wie im linken Flügelbilde verdient das meiste volle Anerkennung, so daß ich jetzt nicht mehr auf meiner früheren Meinung bestehen bleiben möchte. Daß die Einzelheiten, namentlich der Architektur, weniger glatt und sorgfältig wie auf dem Altarwerke von Miraflores hergestellt sind, bildet keinen durchaus stichhaltigen Grund für die Annahme eines Frühbildes, denn man kann recht wohl annehmen, daß Roger einen viel größeren Fleiß auf ein nach Spanien und für den König bestimmtes Gemälde verwandte, als auf ein später von einem Privatmann bestelltes. Zudem könnte auch das hohe Alter des Künstlers zu einer Erklärung mancher Minderwertigkeiten herangezogen werden.

Einer besonderen Betrachtung bedarf

die Anbetung der Hirten in Dijon,

über deren Herkunft ich mich in meinem letzten Werke nicht näher aussprach. Das Gemälde wurde von v. Tschudi auf Grund von Ueber-

---

[1] Roger van Brügge der Meister von Flemalle. Straßburg, Heitz u. Mündel 1904.
[2] l. c.

einstimmungen mit dem Altarwerke der Gräfin Merode in Brüssel dem Meister von Flemalle zugeschrieben. Ich schließe mich dieser Ansicht vollkommen an.

von Tschudi[1] hat das Werk in seinen künstlerischen Eigenschaften eingehend gewürdigt, und ich stimme in das von ihm gespendete Lob ein. Der h. Joseph ist durchaus derselbe, wie auf dem brüsseler Triptychon, und wie er die Kerze zwischen den Fingern hält, das ist durchaus in der Weise des brügger Meisters. Die Gottesmutter und die beiden Frauen sind Rogersche Gestalten, und nicht genug kann man die seelenvolle Haltung und Zeichnung der Hände preisen. Dagegen ist das Christkind wie gewöhnlich bei Roger eine schwache Leistung, namentlich mit Bezug auf die Wiedergabe des linken Beines, das in der Hüftgegend wie geknickt und gebrochen aussieht. Prächtig sind die heranschwebenden Engel mit ihren Spruchbändern, und schön ist auch die Gruppe der in der Tür des Stalles stehenden Hirten, von denen der ältere seinen Hut mit Fausthandschuhen angefaßt andächtig vor die Brust hält, ein genreartiger Zug, der aber vollkommen mit der Kühle der herbstlichen Landschaft übereinstimmt. Diese stellt, wie von Tschudi mit Recht hervorhebt, für die damalige Zeit eine Glanzleistung dar. Der Reichtum, das Malerische in der Landschaft, die Belebung durch Figuren ist durchaus in der Weise des brügger Meisters, auch das Gestein kehrt in seinen Werken wieder. Das Ueberraschende liegt aber in der Darstellung der Spätherbstlandschaft und in der bei Roger sonst ungewohnten Feinheit, Zartheit und Sorgfalt, mit der Bäume und Sträucher am Wege gemalt sind. Dies läßt darauf schließen, daß wir es mit einem Spätwerk seiner reifsten Zeit zu tun haben, in dem die früheren Schwächen, klumpiges, schuppiges Laub, blecherne Gräser und Blätter überwunden sind. Ich finde auch darin ein Spätwerk von einer überraschenden Vollendung, weil in früheren Werken der volle Sonnenglanz und die Wärme, sei es des Früh-, sei es des Spätsommers herrscht. Erst allmählich und spät wird sich der Künstler zur Darstellung anderer Jahreszeiten, welche außerhalb des malerischen Vorwurfs seiner Zeit lagen, hindurchgerungen haben.

Gibt man dies zu, dann gewinnt ein Gemälde ein erhöhtes Interesse, welches ich ebenfalls dem Roger van Brügge zuschreiben muß

die Heimsuchung im Museum zu Berlin.
(Taf. XIV.)

Das Bild ist 1821 aus der Sammlung Solly nach Berlin gekommen.

[1] l. c.

Der Stifter stammt seinem Wappen nach aus der flämischen Familie van den Beckere. Das Wappen der Abtei ist nicht brabantisch, auch nicht unwichtig mit Rücksicht auf eine etwaige Urheberschaft Roger's van der Weyden.

Wie in dem Gemälde von Dijon der Spätherbst, so ist in der Heimsuchung der lachende Frühling dargestellt. Die Bäume sind zum Teil schon belaubt, zum Teil beginnt das Laub eben hervorzubrechen. Die Obstbäume des Abteigartens, und die Sträucher prangen im schönsten Blütenschmuck. Im Vordergrunde sprießen üppig Stiefmütterchen und Sternblumen. Schwäne beleben den Graben, der die Abtei umgibt, ein beliebtes Landschaftsmotiv bei Roger van Brügge, und im Garten erfreut sich eine Frau mit ihrem Kinde der Frühlingsluft. Ein dienender Bruder reinigt die Wäsche der Abtei im Graben, und im Vorhofe tummeln sich Hühner. Ein weißer Hund liegt träge im Sonnenschein auf der Bank vor dem Pförtnerhause. Alles stimmt zur schönen Jahreszeit.

Mit der größten Sorgfalt sind die architektonischen Einzelheiten der gotischen Abteikirche und des Abteigebäudes selber ausgeführt. Frühlingsstimmung durchdringt das Ganze auch in der Farbengebung und klingt zusammen mit der Hoffnung auf das keimende Leben in dem Schoße der beiden Frauen. Ein hervorragender Zug in dem Gemälde. Die weiche und naturgetreue Art, in der Sträucher, Bäume und Blumen gerade wie auf dem Gemälde in Dijon gemalt sind, weist darauf hin, daß wir es auch hier mit einem Spätwerke, etwa aus dem Jahre 1470 zu tun haben.

Die Gestalt des knieenden Abtes ist eine Glanzleistung, ebenso wie die Darstellung der Mitra und des Abtstabes mit den sorgfältig ausgeführten Einzelheiten der Ornamente und der Edelsteine. Wundervoll ist auch die Darstellung des feinen Stoffes, eines durchsichtigen Seidengewebes, welches am Abtstabe befestigt ist und in seiner Ausführung an das Schweißtuch der h. Veronika im Städelmuseum zu Frankfurt a. M. erinnert. Die Hände des Abtes sind außerordentlich seelenvoll gemalt.

Dasselbe gilt von der Jungfrau und der h. Elisabeth. Der Zustand der im höheren Alter stehenden Elisabeth ist durch die vorgebeugte Haltung und die Beschattung durch das Gewand in außerordentlich zarter und prächtiger Weise verborgen, während dagegen die Gestalt der Jungfrau ihn ohne weiteres ahnen läßt. Ihre Züge drücken dabei neben aller jungfräulichen Scham doch einen gewissen Stolz aus, der dem teilnehmenden Gesicht der Elisabeth durchaus fehlt. Beide sind im Schmuck ihrer Gewänder echte Gestalten

Roger's van Brügge. Das Gesicht der h. Elisabeth stimmt durchaus auch in der Form und der Haltung des Kopftuches mit dem Gesichte der hinter dem Priester in der Darstellung im Tempel (Columbabild, München) stehenden Frau überein. Auch das Gesicht der Jungfrau fällt durchaus in den Typus des brügger Meisters, namentlich auch hinsichtlich der Mundpartie. Nur die Augen sind etwas verschleierter gemalt, als es sonst der Fall ist, doch liegt dies in den gesegneten Umständen. Das Inkarnat ist der bekannte bräunliche Silberton.

Weniger schön und einer früheren Zeit angehörend sind die beiden Gemälde

die Heimsuchung in der königlichen Pinakothek zu Turin;
die Heimsuchung. Sammlung Speck von Sternburg, Lützschena.

Die Uebereinstimmung der Einzelheiten der beiden Gemälde zeigt, daß sie ziemlich gleichzeitig entstanden sind. Daß sie einer früheren Zeit angehören, das zeigt die schuppige klumpige Art der Darstellung des Baumschlages, das zeigt aber auch die weniger ansprechende Haltung der beiden Frauen, namentlich der h. Elisabeth, deren Zustand trotz der vorgebeugten Haltung, weit auffälliger und kräftiger hervortritt, wie auf dem berliner Bilde. Dies beruht vor allem auf der Führung des Mantels, welcher von dem schwangeren Leibe zurückgesunken ist. Dieser muß demnach stärker beleuchtet hervortreten.

Der in dem turiner Bilde vor der Haustür auf der steinernen Bank sitzende Zacharias hat trotz der Kleinheit, in der er dargestellt ist, eine auffallende Aehnlichkeit mit dem weißbärtigen Zacharias in der Namengebung des rechten Flügelbildes des Johannesaltares.

Von der folgenden Gruppe, deren einzelne Gemälde ich in früheren Arbeiten eingehend gewürdigt habe, möchte ich noch einmal des wundervollen Gemäldes in der alten Pinakothek des

Lukas die Madonna zeichnend,
(Taf. XI.)

ganz besonders mit Bezug auf die Gestalt des Apostels gedenken. Es ist ja unzweifelhaft das Porträt des Schöpfers dieses und der verwandten Gemälde, Roger's van Brügge.

Wenn das Gesicht der Spiegel der Seele ist, so trifft das hier zu. Aus den Augen blitzt keine Leidenschaft, im Gesichte zeigt sich keine Askese, kein starres religiöses Bewußtsein. Eine leichte Schwermut zeigt der Blick und die leicht gefurchte Stirn, eine Schwermut,

welche das Gesicht besonders anziehend macht. Dabei liegt eine große Milde und Sanftmut über dasselbe ausgegossen. Wundervoll modelliert ist die Mundpartie, die nicht üppig auch nicht streng, Kraft und Zufriedenheit, und dabei feine Redegabe andeutet. Auf geistige Kraft und geistiges Ringen weisen auch die zwischen den Augenbrauen deutlich hervortretenden Falten hin. Das Gesicht wird immer anziehender, je mehr man sich in den Anblick vertieft. Die Gestalt ist groß, schlank und fein. Die vorgebeugte Haltung deutet auf bescheidenen, demütigen Sinn. Hervorragend schön sind die Hände, und man sieht es ihnen auf den ersten Blick an, daß sie gewohnt sind, mit Meisterschaft den Stift und den Pinsel zu führen. In der Haltung der Hände liegt dabei eine gewisse zarte Rücksicht und eine unausgesprochene, tiefe Verehrung für den Gegenstand seiner künstlerischen Tätigkeit.

Hat Roger van Brügge dieses Bild etwa 1455 gemalt, so stammt auch das Bild des Stifters mit der Heimsuchung in der Pinacotheca reale zu Turin aus derselben Zeit.

Der Stifter. Pinacotheca reale in Turin.

Firmenich Richarz[1] hat dieses Werk zuletzt beschrieben und Jacobsen[2] hat desselben kurz Erwähnung getan. Es wird dort mit Recht «Imitazione di Jan van Eyk» genannt, insofern es durchaus seinen Wegen und seiner Malweise folgt, während der bonner Kunstforscher es zu den Werken Roger's van der Weyden rechnet.

Für die Beurteilung des Schöpfers kommt einzig und allein der landschaftliche Hintergrund in Betracht, und dieser zeigt, daß es kein anderer sein kann als der brügger Meister, der Maler der Landschaft des soeben besprochenen Bildes in der münchener Pinakothek. Man betrachte nur einmal die Bewegung des durch eine leichte Brise bewegten Wassers, die Ufer des Flusses, die in ihrem geologischen Aufbau den Ufern der Maas entsprechen, und die sich in derselben Weise im Mittelbilde des Johannesaltares zeigen. Bewundernswert ist die Bewölkung, die ebenso wie das bewegte Wasser die Windrichtung erkennen läßt. Auch der plastische Schmuck der Säule, David und die Traube aus Kanaan, entspricht durchaus der Manier Rogers.

Wende ich mich nun zu der nächstfolgenden Gemäldegruppe, so meine ich bedarf es keiner Zusätze zu meinen früheren Ausführungen,

---

[1] l. c.

[2] Archivio storico dell' arte 1899. Roma, Davesi.

welche mit Bezug auf den Meister von Flemalle auf demselben Boden stehen, auf welchen v. Tschudi sich erst später gestellt hat. Nur mit Bezug auf die

Madonna mit dem florentiner Wappen. Städelmuseum Frankfurt a. M.

möchte ich dem von mir Gesagten noch Einiges hinzufügen. In meinen früheren Arbeiten habe ich bereits die Eigenartigkeit der Gesichtszüge der Madonna hervorgehoben und eine Aehnlichkeit mit den Gesichtern der beiden Heiligen Cosmas und Damian gefunden, welche keineswegs Bilder des Pier und Cosimo di Medici sind. Ich habe ferner auf die mangelhafte Zeichnung der Hände aufmerksam gemacht, sowie auf die des rechten Fußes des Johannes und des Petrus. Ich halte auch jetzt noch daran fest. Auf jeden Fall ist in dem Gesichte der Gottesmutter der Typus Roger's van Brügge nicht voll ausgeprägt, obgleich im übrigen alle Merkmale des brügger Meisters vorhanden sind, einschließlich der harten Zeichnung der Blätter, der Gräser und der Kräuter des Vordergrundes. Die Haltung und Zeichnung der Hände ist es, worauf ich die besondere Aufmerksamkeit lenken möchte. Sie ist steif und nicht so seelenvoll, wie man es sonst bei Roger zu sehen gewohnt ist. Die Finger sind lang, schlank und mager, und die Fingerhaltung der Madonna stimmt durchaus mit der der alsbald zu erwähnenden Madonna im Rosenhag in Berlin überein und erinnert im übrigen auch an die der Madonna des flemaller Altarwerkes, obgleich bei dieser ein Fortschritt zu verzeichnen ist. Immerhin nötigen mich diese Merkmale dazu das Werk früher anzusetzen, als ich es bisher getan habe, etwa in die Zeit von 1440—1445. In dem gleichen Zeitraume mag auch das flemaller Altarwerk entstanden sein. Endgültiges läßt sich freilich darüber nicht sagen, besonders auch weil bei dem letzteren Werke nur die Außentafeln erhalten sind.

Viel besser steht es dagegen mit der Zeitbestimmung für das Bild der letzten Gruppe der

Madonna im Rosenhag. Museum Berlin, (Taf. XIII.)

welche durchaus kein Prototyp für die Madonnen Roger's van Brügge ist. Das ist vor allem die Madonna Vendramin in Wien, sowie die des Lord Northbrook in London, ferner die Madonna mit dem h. Lukas in München und die Madonna mit der Lilie in Berlin. Diese Madonna ist aber um deswillen so wichtig und interessant,

weil sie den Eykschen Einfluß auf Roger als Schüler am klarsten zeigt. Habe ich es früher zweifelhaft sein lassen müssen, ob wir es mit einem Werke Roger's van Brügge zu tun haben oder nicht, so spreche ich mich jetzt unbedingt zu seinen Gunsten aus, und will trotz der früheren Beschreibung des Gemäldes Weiteres zur Begründung meiner Ansicht auch von der Entstehungszeit beibringen.

Das Werk ist das früheste unter den Werken Rogers, dasjenige, welches am meisten unter dem Einflusse Jan's van Eyk steht. Es ist ganz besonders von dem genter Altarwerke beeinflußt, und ich möchte glauben, daß es dem Anfange der dreißiger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts entstammt, einer Zeit kurz vor oder nach der Vollendung des genter Altarwerkes 1432. Die Palme, die Cypresse, die südländischen Bäume mit ihren Früchten entsprechen durchaus denen dieses berühmten Werkes. Auch der Springbrunnen gehört dahin. Das Jugendwerk kennzeichnet aber weiter die überaus harte Wiedergabe des Rosenhags, sowie die noch wenig sorgfältige Wiedergabe des Blumenteppichs im Vordergrunde, der von Jan van Eyk übernommen in späteren Gemälden eine so große Rolle spielt. Auch das harte, gedämpfte, bräunliche Kolorit spricht dafür. Er hat sich noch nicht zu seiner späteren glänzenden Farbengebung durchgerungen und der ihm eigentümliche, braune Fleischton herrscht noch zu stark vor. Für ein Frühwerk spricht aber auch trotz aller Schönheit in der Zeichnung des Gewandes und des zarten Kopftuches die Zeichnung der Hände und der Finger der Madonna, die auch für die florentiner Madonna vorbildlich gewesen ist, es spricht aber dafür auch das Gesicht, dem ich darauf hin früher einen porträtartigen Charakter zuschrieb. Letztere Ansicht muß ich aufgeben, dafür aber hervorheben, daß wohl der Madonnentypus Rogers in nuce vorliegt, die hohe Stirn, die schön geschwungenen Augenbrauen, die gerade, zierliche Nase, der üppige Mund mit der vortretenden kirschförmigen Unterlippe, nur das längliche, schöne, volle Oval fehlt. Das Gesicht ist schmäler, kürzer, wie sonst wohl, und dadurch erinnert es an das der Madonnen Jan's van Eyk und namentlich an die des Kanzlers Rollin im Louvre. Durchaus in der Weise Roger's van Brügge ist das Christkind, aber auch bei diesem zeigen die von mir früher hervorgehobenen Fehler das frühe Entstehen des Werkes.

Nun noch ein paar Worte über das einzig in seiner Art dastehende Werk die

Bathseba im Bade in der Galerie zu Stuttgart. (Taf. XV.)

Seit dem Erscheinen meines Werkchens «Roger van Brügge der Meister von Flemalle»[1] habe ich mich redlich bemüht meine Zweifel über die Unversehrtheit des Gemäldes aufzuklären. Ich vermutete ja, daß dasselbe an der rechten Seite, an der Seite des Hündchens und des Sessels verkürzt worden sei. Prof. Lange hatte die große und dankenswerte Güte daraufhin das Werk einer genauen Untersuchung zu unterwerfen und teilte mir brieflich mit, daß er keinen Grund zu einer solchen Annahme finden könne. Damit fällt dann eine Stütze für die weitere Ansicht, daß es sich um das 1456 von Facius in Genua erwähnte Gemälde handle. Die Urheberschaft des brügger Meisters bleibt aber unberührt, und es ist wahrlich nicht das schlechteste Bild von seiner Hand.

Damit schließe ich das Werk Roger's van Brügge. Ich zweifle nicht daran, daß mit der Zeit noch eine Anzahl Gemälde hinzutreten werden, allein es mag vorläufig mit diesen genug sein. An der Hand derselben lassen sich leicht weitere Bestimmungen vornehmen. Ich kann aber nicht umhin auch ein Verzeichnis der Hauptwerke zu geben und zwar nach der Zeit, in welcher ich sie mir entstanden denke. Ich stehe damit allerdings auf einem zum Teil recht schwanken Boden, allein besser ist doch immerhin Etwas, wie Nichts, und ganz in der Luft schweben diese Angaben durchaus nicht, wie man aus dem Vorhergehenden und dem Früheren entnehmen kann.

1430—1434.
Die Madonna im Rosenhag im Museum zu Berlin.

1436—1438.
Die Grablegung in den Uffizien zu Florenz.
Die Florentiner Madonna im Städelmuseum zu Frankfurt a. M.
Das Flemaller Altarwerk im Städelmuseum zu Frankfurt a. M.

1436—1440.
Das Werlsche Altarwerk im Prado zu Madrid.

1440.
Die Beweinung Christi in Wien.

1443—1447.
Das jüngste Gericht in Beaune.

---

[1] Straßburg, Heitz u. Mündel 1904.

1445.

Das Altarwerk von Miraflores in Berlin.

1450.

Das Triptychon der Columbakirche, Cöln. Alte Pinakothek, München.

Das Mittelburger Altarwerk des Kanzlers Bladelin. Museum, Berlin.

1450—1455.

Die Beweinung Christi im Mauritzhuis im Haag.

1455.

Der h. Lukas die Madonna zeichnend. Alte Pinakothek, München.

Stifter und die Heimsuchung. Pinacotheca reale zu Turin.

Die Heimsuchung. Sammlung Freiherr Speck von Sternburg, Lützschena.

1460—1465.

Die Kreuzabnahme im Escorial.

1467.

Das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig.

1465—1470.

Das Triptychon der Gräfin Merode zu Brüssel.

1470.

Die Anbetung der Hirten in Dijon.

Die Heimsuchung. Museum, Berlin.

1476.

Der Johannesaltar in Berlin und Frankfurt a. M.

DIE SCHULE ROGER'S VAN BRÜGGE.

Roger van der Weyden hat wie es scheint, keine unmittelbaren Schüler gehabt, wenn man nicht, wie ich es wahrscheinlich zu machen versucht habe, Memling als solchen rechnet. Allein, wenn man das tut, so kann es nur in dem Sinne geschehen, daß er vorübergehend Schüler des brüsseler Meisters war, dann aber sich einen anderen Lehrer suchte und ihn auch fand. Das ist Roger van Brügge, der eine Schule bildete, und dem bedeutende Künstler als Schüler anhingen.

Friedrich Herlin aus Nördlingen

gehört dazu, wenn auch nicht zu den bedeutendsten. Ich habe in meiner Monographie «Roger van Brügge der Meister von Flemalle» [1] dieses Verhältnisses ausführlich gedacht und brauche nicht darauf zurück zu kommen, wohl aber muß ich des größten Schülers Erwähnung tun, und das ist eben sein deutscher Landsmann

Hans Memling aus Mömlingen bei Aschaffenburg,

welcher vielleicht um das Jahr 1450 auf seiner Reise in die Niederlande kurze Zeit in Brüssel bei Roger van der Weyden weilte, dann aber wohl 1453 nach Brügge übersiedelte, um sich dort dem Einflusse und der Lehre Roger's van Brügge vollständig hinzugeben. Vielleicht hat er zwischen 1455 und 1459 Herlin nach sich gezogen. Das Verhältnis des brügger Meisters zu Memling muß ein besonders inniges und bis zu des Meisters Tode andauerndes gewesen sein. Dafür spricht vor allen Dingen der Lebensaufenthalt Memlings in Brügge, dafür spricht ferner, daß er bis in seine letzten Lebensjahre hinein pietätvoll die Wege seines großen Lehrers wandelte, wenn er sich auch nicht sklavisch an ihn hielt, sondern seine Werke mit eigenem Geiste erfüllte. Keiner der Schüler des brügger Meisters hängt ihm

[1] l. c.

so treu an, wie gerade Meister Hans, den wir jetzt mit Stolz einen Deutschen nennen, wenn er auch den größten Teil seines Lebens in den stammesverwandten Niederlanden verbrachte und wenigstens äußerlich aus einem Oberdeutschen zu einem Niederdeutschen wurde.

Beweis für das Schülerverhältnis sind, wie ich bereits in früheren Arbeiten hervorgehoben habe, nicht allein die alten Angaben, so unter anderem, die der Reimchronik des Vaters von Raphael, die ihn in erster Linie als Schüler Rogers, des Schülers Jans van Eyk bezeichnen, sondern auch seine ersten urkundlich beglaubigten Werke, das Triptychon des Jan Floreins van Rijst und das Werk des Katharinenaltares, beide im Hospital zu Brügge, sowie das Triptychon im Prado und die sieben Freuden der Maria in München.

In der Landschaft mit ihren Figuren schließt er sich durchaus an den brügger Meister an. Er bevorzugt ebenfalls das Idyllische und durchsetzt hie und da die flandrischen Stadtmotive mit südländischen Motiven, eine Reminiszenz an Jan van Eyk. Die Belebung der Landschaft mit Szenen des täglichen Lebens und Figuren, unter denen auch der Schimmelreiter nicht fehlt, den der jüngere Wauters[1] als untrügliches Zeichen für Memlings Werke aufführt, gehört der Weise Roger's van Brügge an, der sie seinem Lehrer Jan van Eyk entnommen hat. Dann finden sich aber in den oben genannten Werken Gestalten, welche wie bei dem brügger Meister und Lehrer in den Hauptszenen eine Rolle spielen, so, wie ich bereits früher hervorhob, der h. Joseph, der durchaus dem h. Joseph auf dem Columbabilde gleicht, und ferner der zum Fenster hereinsehende und die Anbetung des Christkindes betrachtende Hospitalbruder, welcher fälschlich als Memling gedeutet wurde. Auch die Anordnung der Szene der Anbetung und der Geburt Christi ist im wesentlichen die gleiche, wie auf dem Columbabilde, der Darstellung im Tempel in der Sammlung des Grafen Czernin in Wien und in dem middelburger Altarwerke in Berlin. Dann schließt er sich in dem Werke des Katharinenaltares, in der Enthauptung des Johannes sowohl in der Hauptszene, wie in dem Gastmahl des Herodes eng an die gleiche Szene des Johannesaltares und zwar so eng, daß ich auch dies als einen Beweis für das spätere Entstehen dieses Werkes anführen möchte.

Auch in seinen späteren Bildern erscheinen Gestalten, die Roger angehören, so der Kriegsknecht zu Füßen des linken Schächers im Altarwerke von Flemalle, der ja ebenfalls zu den Lieblingsfiguren des

---

[1] l. c.

brügger Meisters (Middelburger Altar, Kreuzabnahme) gehört. Er findet sich in dem Werke der sieben Schmerzen Mariae in Turin, in der Szene der Darstellung «Christi durch Pilatus» als der dritte, welcher mit erhobenem Arme das «Kreuzige ihn» ruft. Er erscheint ferner in dem Mittelbilde der Kreuzigung im Dome zu Lübeck, zu Füßen des Kreuzes Christi. Füge ich nun noch hinzu, daß Memlings Madonnenbilder sich an die Roger's van Brügge unmittelbar anschließen, wenn er auch seinen eigenen, jungfräulichen Madonnentypus prägt, so glaube ich ist damit ganz klar das Schülerverhältnis zu dem brügger Meister bewiesen, allein auch ein weiterer großer Deutscher gehört seiner Schule an:

Martin Schongauer aus Colmar i. Elsaß

der, wenn er auch wie Herlin nur vorübergehend die Niederlande besuchte, doch dort die künstlerischen Eindrücke und Lehren empfing, bevor er endgültig nach Deutschland zurückkehrte

Die Forscher, ich nenne nur W. Schmidt,[1] Woltmann[2] und Wurzbach[3] und Daniel Burkhardt[4] nehmen an, daß Schongauer wohl in der ersten Hälfte der sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts wenigstens einen Teil seiner Lernzeit in den Niederlanden verbrachte und zwar, wie sie sagen, als Schüler Roger's van der Weyden. Namentlich Wurzbach hebt die Aehnlichkeit der Madonna im Rosenhag in Colmar, die Uebereinstimmung mit dem Rogerschen Typus hervor und weist bei den Passionsbildern nach, wie die Gestalten der Maria, der Maria Magdalena und des Joseph von Arimathia, den Gestalten auf dem Altarwerke von Miraflores in Berlin, auf der Kreuzabnahme im Escorial und auf der Grablegung in London gleichen. Freilich habe er sich in seinen späteren Jahren von seinem Vorbilde vollkommen entfernt. Woltmann[5] macht dann auch besonders darauf aufmerksam, daß auf dem Gemälde der Geburt Christi das Christkind im Motiv und in der Behandlung durchaus den Kinderfiguren Rogers gleicht.

Wie meine Vorgänger, so behaupte auch ich, daß Schongauer dem unmittelbaren Schülerkreise Rogers angehört, nur daß dieser Roger

---

[1] Martin Schongauer. Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. 1875, I.

[2] Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig, E. A. Seemann 1876.

[3] Martin Schongauer, eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke, 1880.

[4] Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888.

[5] l. c.

nicht Roger van der Weyden, sondern Roger van Brügge, der Meister von Flemalle ist. Dies beweisen die ihm unzweifelhaft angehörigen Werke in Colmar: die Madonna im Rosenhag, die Passionsbilder, die Gemälde des Isenheimer Altares, die ich alle gesehen und studiert habe. Ihnen schließt sich dann noch die Geburt Christi Nr. 174 in der münchener Pinakothek, und die herrliche heilige Familie aus der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien an.

Bei dem ersten Anblick

der Madonna im Rosenhag
(Taf. XII.)

fiel mir die Uebereinstimmung in der Haltung und in den Gesichtszügen mit denen der Madonnen Roger's van Brügge auf. Sie gleicht vor allem der Madonna des Columbabildes und der des h. Lukas in München, der Madonna Vendramin und Northbrook, um nur Ganzfiguren zu nennen. Es ist dasselbe Oval, nur ein wenig breiter in der Wangengegend, derselbe üppige Mund mit derselben schwellenden Unterlippe und dem üppigen Kinn. Auch die Augenbrauen sind dieselben. Ich hebe dabei ferner das Frauenhafte der Gestalt wie bei dem brügger Meister und das glatt hinter die Ohren zurückgestrichene Haar hervor. Ja sogar das Gewand ist dasselbe, wie das der Madonnen Rogers im Brustbilde. Das hat schon Burkhardt bemerkt. Wird auch der Meister mit Bezug auf das Seelische im Ausdruck und mit Bezug auf das Seelenvolle in der Haltung der Hände, deren Finger übertrieben schlank und knochig sind, nicht erreicht, so übertrifft er ihn in der Richtigkeit der Zeichnung des Christkindes, indem er einen eigenen Gesichtstypus prägt, welcher sich auch auf dem Isenheimer Altarbilde findet, sich auf den Bildern in Wien und München wiederholt, und somit zur Bestimmung Schongauerscher Gemälde dienen kann. Eine Uebereinstimmung zeigt auch die Geburt Christi auf dem Isenheimer Altare, insofern die Lage des Christkindes auf dem Mantel der Gottesmutter und die Haltung desselben der auf den Rogerschen Bildern gleicht. Häßlich nur ist der Hals der Madonna mit seiner kopfartigen Vortreibung, welche der Madonna im Rosenhag vollkommen fehlt. Sollte dies nicht darauf hindeuten, daß die Isenheimer Gemälde älter sind? Dafür würde auch die Zeichnung des Christkindes sprechen, welche dem Einflusse Rogers mehr unterlag, als das mit dem Kinde der Madonna im Rosenhag der Fall ist. Dafür sprechen denn auch durchaus die in die Malweise Rogers fallenden, im Vordergrunde sprießenden Blumen und Kräuter, und dafür spricht auch der Engel der Verkündigung auf der Außenseite der Flügel. Er gleicht durchaus

dem Engel der Verkündigung auf dem Columbabilde in München, wenn er sich auch in der Feinheit der Ausführung mit diesem nicht messen kann.

Auch die Passionsbilder in Colmar zeigen Merkmale Rogerschen Einflusses. Ich unterschreibe durchaus das, was Burkhardt[1] über die Aehnlichkeit der Personen mit denen des flemaller Meisters sagt und füge bei, daß die Behandlung des Landschaftlichen oft an die auf dem Bilde des linken Schächers in Frankfurt a. M. erinnert, so in der Szene der Auferstehung.

Dies die deutschen Schüler Roger's van Brügge, nun die niederländischen, zu denen man wohl Hugo van der Goes und auch wohl Gerard David rechnen muß.

Hugo van der Goes.

Dieser in seiner Zeit hochberühmte Maler hat eine große Selbständigkeit, und das ist vielleicht darin begründet, daß er kaum 20 Jahre jünger war, wie der brügger Meister und in so früher Zeit zu ihm in Beziehungen trat, daß Roger noch nicht die volle Kraft seines Einflusses und seiner künstlerischen Autorität wirken lassen konnte.

Der Geburtsort und das Geburtsjahr Hugos sind nicht genau bekannt, dagegen wird als sein Todesjahr 1482 angegeben. Da er im Jahre 1465 die Meisterschaft in Gent erwarb, so wird er frühestens etwa 1420 geboren sein. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er in Brügge geboren wurde und vor 1465 in Brügge lebte. Er hätte dann dort seine künstlerischen Sporen verdient, bis er als Meister nach Gent übersiedelte, um im Kloster Roodendale bei Brüssel im Irrsinn zu enden. Sind diese Lebensumstände richtig, so konnte er unmöglich ein Schüler Jan's van Eyk sein, dagegen wäre ein Schülerverhältnis zu Roger van Brügge etwa im Jahre 1440 recht wohl denkbar. Seine engen Beziehungen zu Brügge ergeben sich aus den alten Mitteilungen, namentlich auch Dürers, nach welchen in Brügge, namentlich in der Jakobskirche ausgezeichnete Gemälde von Hugo vorhanden waren.

Alle Werke, welche ihm nachweislich zukommen, sind verschwunden und nur eines ist übrig geblieben das von den Portinari, seinen Gönnern gestiftete Triptychon, die Geburt Christi in S. Maria nuova in Florenz. Aus diesem Werke geht deutlich das oben Ge-

[1] l. c.

sagte hervor, daß Jan van Eyk nicht der Lehrer Hugo's van der Goes gewesen sein kann, ja eine oberflächliche Betrachtung ergibt auch kaum Anklänge an Roger van Brügge. Er stellt sich dem Blick als ein selbständiger Künstler dar, vorzüglich und eigenartig begabt in der Anordnung der Szenen, in der Darstellung des Landschaftlichen und in dem Ausdruck inniger Andacht. Er legt keinen großen Wert auf körperliche Schönheit, wie es Roger und nach ihm Memling tut. Ein strenger Realismus herrscht. Die Gesichter der Gottesmutter, vor Allem der Engel, der Heiligen und der anbetenden Hirten sind zum Teil häßlich, mindestens aber gewöhnlich, die Engel sehen ältlich aus, aber Zeichnung und Haltung sind durchaus richtig. Die Hände sind wenig seelenvoll, zum Teil derb und grobknochig, so bei dem h. Joseph und den Hirten. Die Gewänder zeigen namentlich im Mittelbilde scharfe, brüchige Falten.

Trotz aller dieser Besonderheiten zeigt ein eingehenderes Studium des florentiner Werkes nähere Beziehungen zu Roger van Brügge, ob sich dieselben aus einem Schülerverhältnis, oder aus einem Künstlerverkehr in derselben Stadt herleiten lassen, das ändert daran nichts. Ich will besonders auf die Aehnlichkeit der beiden vorderen Hirten mit denen in der Anbetung in Dijon hinweisen, vor allen Dingen aber auf die Landschaft.

Auf dem linken Flügelbilde sind herbstlich entlaubte Bäume dargestellt, und Spätherbst ist es in der Landschaft des rechten Flügelbildes. Es ergibt sich aber dabei ein wesentlicher Unterschied in der Darstellung der entlaubten Bäume von Seiten Hugos, gegenüber denen von Rogers Hand in der Anbetung zu Dijon. Hugo zeichnet die feineren Verzweigungen mit hartem Pinsel, während sie von Roger duftig und leicht behandelt werden. Die feineren Zweige gehen ferner bei Hugo gleich stark und gleichmäßig rechtwinklig von den stärkeren ab. Die Uebereinstimmung der beiden Künstler in der Wahl der Jahreszeit ist aber in hohem Grade beachtenswert, ganz besonders im Hinblick darauf, daß diese Wahl für die damalige Zeit ungewöhnlich war und doch wohl darauf schließen läßt, daß sie von den beiden Künstlern unter gegenseitiger Anregung getroffen ist.

Viel näher als Hugo, steht

Gerard David

dem brügger Meister.

Von dem Jahre seiner Geburt ist nichts bekannt, doch greift man wohl nicht fehl, wenn man dieselbe in das Ende der fünfziger

oder in den Anfang der sechziger Jahre setzt, so daß er in der ersten Hälfte der siebenziger Jahre als Schüler bei Roger van Brügge eintreten konnte. Auch über seinen Geburtsort ist nichts bekannt. Vielleicht stammt er aus Ouwater in Holland. Es ist nur nachgewiesen, daß er 1484 Meister in Brügge, 1488 zum vierten Vinder in der Zunft zu Brügge, 1494 und 1498 zum ersten Vinder gewählt wurde und 1496 die Cornelia Cnoop, die Tochter eines Goldschmiedes heiratete. 1501 wählte ihn die Zunft zu ihrem Dechanten, und 1508 wurde er in die Gilde der Illuminatoren aufgenommen. Er starb 1523 in Brügge und wurde unter dem Turme der Liebfrauenkirche begraben.

Die Werke, welche ihm urkundlich zukommen, sind das Urteil des Cambyses, sowie die Taufe Christi in Brügge und die Madonna mit Heiligen und Engeln in Rouen. Aus diesen muß sich also seine Malweise ergeben, und sie müssen zeigen, welcher künstlerischen Richtung er folgte. Crowe und Cavalcaselle[1] sagen ohne weiteres, daß seine Werke sich an die der Meister Jan van Eyk und Memling halten. Ich will mit dieser Feststellung den Anfang machen.

Alle seine sicher bestimmten Werke bieten soviel Besonderes, zeigen eine solche Selbständigkeit, daß es außerordentlich schwer hält mit Bestimmtheit zu sagen Gerard David ist ein Schüler Roger's van Brügge und Memlings gewesen. In der Leuchtkraft der Farben steht er Jan van Eyk nahe, in der Schönheit der Figuren, namentlich der weiblichen Roger van Brügge, nur daß er die Madonna so wie Memling herber, jungfräulich darstellt. Von Ueppigkeit in der Mundpartie ist bei ihm keine Rede und damit steht er in einem Gegensatz zu Roger. Dagegen hat er das schöne Gesichtsoval von ihm angenommen. Er liebt ferner wie Roger und Memling die Pracht der Gewänder und der Schmuckgegenstände und stellt sie wie dieser sorgfältig dar. Der geologische Aufbau der mäßig belebten Landschaft entspricht dem der Schule Jan's und dies tritt namentlich in dem großen Werke in Brügge, in der Taufe Christi zutage. Auch die im Vordergrunde sprießenden Blumen und Kräuter stellt er mit Vorliebe dar, aber das Laub der Bäume zeichnet er viel sorgfältiger. In Bezug auf die Architektur und die Städtebilder bekundet er das gleiche liebevolle Eingehen auf die Einzelheiten, wie seine Vorgänger van Eyk, Roger van Brügge und Memling. Seine bekleideten, männlichen Gestalten sind merkwürdig gedrungen, sonst aber wohl proportioniert, und Letzteres gilt auch für die nackte Figur des Christus, die in den

[1] l. c.

Körperformen dem Christus in der Taufe auf dem Johannesaltare in Berlin und Frankfurt a. M. entspricht. Das Gesicht ist allerdings jugendlicher, aber ähnlich in der Breite der Wangengegend und in der Schmalheit des Kinns. Für Gerard David charakteristisch ist die Flachheit der Augenbrauen und eine wenn auch mäßige Schiefstellung der Augenspalte, welche mäßig weit geöffnet ist.

Läßt sich nun aus diesen Werken ein unmittelbares Schülerverhältnis nicht herleiten, sondern nur wahrscheinlich machen, so zeigen sie doch so viel, daß er in die Reihe der Nachahmer Jan's van Eyk und seines Schülers Roger van Brügge gehört, und das ergibt sich noch klarer, wenn wir Gemälde in Betracht ziehen, welche ihm nicht urkundlich zukommen, aber als Werke seiner Hand angesehen werden müssen. Dazu gehört

die Hochzeit zu Kana im Louvre,

welche ich in meiner fünften Kunststudie[1] als ein Werk Roger's van Brügge bezeichnete. Dies kann ich nicht mehr aufrecht erhalten, und ich schließe mich den neueren Angaben an, die Gerard David als Urheber nennen. Für die Urheberschaft Rogers könnte die Sorgfalt in der Ausführung der Einzelheiten, der Blumenteppich, der Schmuck der Architektur der h. Blutkapelle in Brügge und ihrer Umgebung, die ausgezeichnete Ausführung der Gestalten und ihre Anordnung sprechen, allein alles dieses findet sich auch bei Gerard David, dessen Gestalten freilich vielfach gedrungener sind. Es finden sich nun aber Fortschritte gegenüber Roger van Brügge. Die Faltengebung der Gewänder ist natürlicher und einfacher. Die Finger sind nicht so schlank, wie bei Roger und mehr der gemeinen Wirklichkeit entsprechend, ohne dabei an Seele zu verlieren.

Was nun aber für die Herkunft des Gemäldes ausschlaggebend ist, das sind die Gesichtstypen. Der Kopf des Heilandes entspricht durchaus nicht dem Christuskopfe des Roger van Brügge. Man vergleiche nur das Schweißtuch der h. Veronika des flemaller Altarwerkes und des wiener Triptychon. Das Gesicht ist bei Roger länger und schmäler in der Wangengegend, hier dagegen kürzer und in der Jochbeingegend breiter. Der Christuskopf auf der Hochzeit zu Kana gleicht im wesentlichen dem Kopfe des Heilandes auf der Taufe im städtischen Museum zu Brügge. Dasselbe gilt für die Madonna, welche der Madonna auf dem Außenbilde der Stifterin gleicht. Sie ist

[1] Breslau, Trewendt 1894.

schlanker als die Rogersche Madonna und zeigt einen weniger üppigen Mund und ein weniger üppiges Kinn. Ich bemerke dabei, daß das Architekturbild auf dem Flügelbilde der Stifterin in Brügge durchaus auf der Höhe des auf der Hochzeit zu Kana steht. Ferner will ich auf die Kopftracht der am Hochzeitstische versammelten weiblichen Personen aufmerksam machen, die sich in anderen Gemälden Gerard Davids wiederfindet. Es gilt das besonders für die Kopftracht des zwischen Christus und der Gottesmutter und des am linken Tischende sitzenden Mädchens. Dieselbe erscheint in dem Gerard David urkundlich zukommenden Werke im Museum zu Rouen und wird getragen von der h. Agnes mit dem Lamme, der h. Apollonia mit der Zange und der h. Lucia mit dem Ringe.

Dem Gerard David schreibe ich auch

das Triptychon im Louvre mit der Auferstehung Christi

zu, welches aus der Sammlung Vallardi stammt und 1860 erworben wurde. Nach dem Kataloge gehört es der Schule Memlings an, während Mündler es dem Dierick Bouts zuweist.

Die erstere Behauptung ist vollkommen zutreffend, der letzteren kann ich aber um deswillen nicht beitreten, weil die lebendigen Figuren dieses Werkes nichts mit den steifen Gestalten Diericks zu tun haben. Es ist ein Jugendwerk, auf welches die Werke Memlings den größten und ausschlaggebenden Einfluß gehabt haben. Es gehört somit seiner Schule und damit dem Kreise des flemaller Meisters Roger van Brügge an.

Folgende Werke Memlings sind die Vorbilder dieses Triptychons: der Ursulaschrein in Brügge, das linke Flügelbild, die Auferstehung, zur Kreuzigung in Budapest gehörig und zur Zeit in Wien, sowie das pesther Gemälde selbst und die Kreuzigung auf dem Dombilde in Lübeck, schließlich und vor allem die in Florenz in den Uffizien befindliche Madonna.

Die architektonische Umrahmung des Mittelbildes mit den beiden Guirlanden, die drei Puttengruppen, sowie den Bildwerken über den beiden seitlichen, rechts Simeon mit dem Löwen, links Kain und Abel ist fast eine Kopie der gleichen im florentiner Bilde, nur fehlen hier das Weinlaub und die Trauben und sind ersetzt durch Eichenlaub und heimische Früchte. Sonst ist kein Unterschied.

Die Szene des Mittelbildes erinnert augenblicklich an das wiener Flügelbild. Christus in wesentlich derselben Gewandung trägt genau dasselbe Stabkreuz mit dem Fähnchen und dem Lilienschmuck an

den Kreuzarmen. Der schlafende Wächter ist fast eine Kopie und sehr ähneln sich die Rüstungen der Kriegsknechte. Die Mehrzahl der Jünger, welche aufwärts schauend dem Wunder der Himmelfahrt zusehen, hat dasselbe Gesicht, wie die der zu beiden Seiten des Kreuzes stehenden Kriegsknechte in dem budapester und dem lübecker Werke, und dieses Gesicht hat Memling seinem Lehrer Roger entnommen, der es auf dem Schächerbilde des flemaller Altarwerkes, auf dem Flügelbilde des Bladelinschen Triptychon und auf der Kreuzabnahme im Escorial etc. verwendet. Die beiden Bogenschützen und namentlich der Schießende zeigen, wenn auch nicht in der Tracht, so doch in der Haltung Uebereinstimmung mit den Figuren in den Mordszenen auf dem Ursulaschreine. Auch die Landschaft entfernt sich nicht von der Malweise Roger's van Brügge und Memling's, nur ist die Sorgfalt in der Darstellung der Bäume und namentlich der Blumen und Gräser nicht die gleiche. Der Baumschlag ist noch klumpiger gemalt, als bei diesen Meistern. Im übrigen auch hier im Mittelbilde das bei ihnen beliebte Motiv der Omarmoschee mit der Basilika und dem flandrischen Torgebäude.

Aber nicht allein die Ausführung der Landschaft zeigt, daß wir es mit einer Jugendarbeit zu tun haben, es zeigt auch die überschlanke Gestalt des h. Sebastian, die auf den Rogerschen Kanon des nackten Körpers zurückgeht, und das beweisen auch die schlanken dünnen Beine der beiden Bogenschützen. Die Jugendarbeit zeigt sich aber namentlich auch im linken Flügelbilde. Die kreisförmige gedrängte Gruppierung der Jünger wirkt unschön, und unschön sind die in gleicher Weise angeordneten gefalteten Hände. Das Schülerhafte zeigt sich ferner darin, daß der Maler die einzelnen Köpfe nur wenig individualisiert hat, daß er mehreren Jüngern dasselbe Gesicht verlieh.

Diese Arbeit, aus der Schule vor allem Memlings, gehört nun aber dem Gerard David an, weil die das Ganze beherrschende Hauptfigur, der auferstandene Heiland, durchaus den Typus Gerard Davids zeigt. Die jugendliche Gestalt mit dem erst sprießenden Vollbart, den schönen, regelmäßigen parallelen Locken, den schmalen und etwas schief stehenden Augenspalten und den niedrigen, wenig gewölbten Augenbrauen ist der Christus der Taufe im städtischen Museum zu Brügge, und die ist ja ein beglaubigtes Werk Gerard Davids. Beiläufig will ich darauf aufmerksam machen, daß das Gesicht des der Gottesmutter gegenüberstehenden Petrus im Flügelbilde der Himmelfahrt, dem des Petrus auf dem Gemälde in Aix gleicht.

Daß es sich um eine Jugendarbeit Gerard Davids handelt, ent-

nehme ich nun nicht allein aus dem engen Anschluß an Memlingsche Vorbilder, sondern auch aus einem ihm urkundlich zukommenden Gemälde im städtischen Museum zu Brügge, einem Teil des großen 1488 bestellten und 1498 vollendeten Werkes, dem Urteil des Cambyses.[1] Hier findet sich auch das Guirlandenmotiv, aber selbständiger verwertet und verändert durch die beiden Medaillons in Gemmenmanier und durch die einseitig links oben angebrachte Gruppe der sich balgenden Putten. Dies im Zusammenhange mit der sorgfältigeren Ausführung der beiden beglaubigten Werke läßt auch schließen, daß das Gemälde im Louvre spätestens in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre entstanden ist.

Dem Gerard David gehört ferner die

Madonna in Wolken thronend im Museum zu Aix

an. Witting[2] hat zuerst auf dieses Gemälde aufmerksam gemacht und es dem Meister von Flemalle, also Roger van Brügge zugeschrieben. Das Bild ist bezeichnet als flämisch aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Ueber seine Herkunft ist nichts bekannt. Witting macht mit Recht auf das für einen flämischen Meister Ungewöhnliche in der Darstellung einer in den Wolken thronenden Madonna aufmerksam, ebenso wie auf einen wahrscheinlich damit im Zusammenhang stehenden Unterschied in der perspektivischen Behandlung des oberen und des unteren Teiles des Bildes. Im übrigen spricht nach ihm für die Urheberschaft des flemaller Meisters, also Roger's van Brügge, die Behandlung der Landschaft und der Figuren, namentlich der Gottesmutter und des Christkindes, sowie die Kleinodien in der Mitra des h. Petrus und der Figürchen an der Thronlehne.

Ich bedauere, daß keine bessere Photographie als die von Witting gegebene vorliegt, die namentlich den landschaftlichen Hintergrund des Bildes klarer und schärfer wiedergäbe, allein auch so, und ohne daß ich das Gemälde selber in Augenschein genommen habe, scheint mir das Wesen der landschaftlichen Darstellung nicht ohne weiteres für Roger van Brügge zu sprechen. Es fehlt, soweit ich sehe, der schuppige, klumpige Baumschlag, der ihn gewöhnlich auszeichnet. Witting hat Recht, wenn er auf die Aehnlichkeit mit der Landschaft in dem Gemälde «die Anbetung der Hirten» im Museum zu Dijon hinweist, die in der Vegetation feiner und natürlicher erscheint, wie

---

[1] M. Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge. München, Bruckmann 1903.

[2] Zeitschrift für bildende Kunst, 1900.

es sonst bei Roger der Fall ist, und damit ist ein Hinweis auf die Urheberschaft gegeben.

Das Bild gehört dem Kreise, der an Roger van Brügge sich anschließenden Künstler an, und da nenne ich, wenn auch noch eingehendere Studien vor dem Gemälde selbst gemacht werden müssen, Gerard David. Die Tatsachen, welche für ihn sprechen und nicht für Roger will ich vorbringen.

Ich kann nicht zugeben, daß der h. Petrus auf dem Gemälde von Aix Aehnlichkeit mit dem Gottvater en grisaille auf dem flemaller Altarwerk in Frankfurt a. M. und Petersburg hat, vielmehr ähnelt er, wie ich bereits hervorhob, dem h. Petrus im Louvrebilde der Auferstehung. Die Kleinodien in der Mitra sind auch nicht dieselben, und noch viel weniger kann ich eine Aehnlichkeit mit dem Joseph auf dem Triptychon der Gräfin Merode in Brüssel sehen. Einer solchen widerspricht schon der breite Mund des h. Joseph. Vor allem aber muß ich hervorheben, daß es Roger van Brügge niemals gelungen ist, ein Christkind zu malen, wie es das Gemälde in Aix zeigt. Weder sind die Gesichtszüge die dem Roger eigentümlichen, noch ist es die Haltung des im übrigen richtig gezeichneten Körpers, welche auf diesem Gemälde außerordentlich gleichgültig erscheint.

Für Gerard David spricht aber der Gesichtstypus der Madonna. Dieser ist im wesentlichen der gleiche, wie auf dem urkundlich dem Gerard David zugehörigen Madonnenbilde in Rouen und wie auf dem linken Flügelbilde des Altarwerkes «die Taufe Christi im städtischen Museum zu Brügge», welches urkundlich ebenfalls diesem Künstler angehört, und ebenso wie auf dem Bilde «die Verkündigung» im Besitz des Fürsten von Hohenzollern zu Sigmaringen. Das Oval des Gesichtes, die freie Stirn, die Nase entspricht dem Typus Rogers, nicht aber der weniger üppige Mund, dem die schwellende Unterlippe fehlt und das weniger üppige Kinn, sowie das Jungfräuliche der ganzen Gestalt. In letzterer Beziehung finden sich ja mehr Anklänge an Memling, der zur Zeit Gerard Davids auf der Höhe seines Könnens und seines Ruhmes stand und ihn unzweifelhaft beeinflußte. Schließlich will ich noch hervorheben, daß die Landschaft in wesentlichen Dingen der Landschaft des berliner Bildes «die Madonna mit dem Jesuskinde und den weiblichen Heiligen gleicht», welches meiner Ansicht nach mit Recht dem Gerard David zugeschrieben wird.

UNBESTIMMTE GEMÄLDE AUS DER SCHULE ROGER'S VAN BRÜGGE.

Zum Schluß dieser Arbeit will ich noch eine Anzahl Werke besprechen, welche unzweifelhaft der Schule des großen brügger Meisters angehören und auch bereits von anderen zum größten Teile, so namentlich von von Tschudi,[1] der Schule seines «Meisters von Flemalle» zugeschrieben worden sind, bei denen es aber bisher nicht gelungen ist den, oder die Urheber mit Bestimmtheit festzustellen.

Ich beginne mit dem Gemälde

die h. Katharina in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien.

In meiner fünften Kunststudie[2] habe ich dieses Bild dem Roger van Brügge zugeschrieben, allein schon damals allerlei Bedenken ausgesprochen, mich aber schließlich mit Rücksicht auf die Schönheit und Feinheit des Kopfes für den flemaller Meister entschieden. Das Gesicht ähnelt, wie ich jetzt hinzufügen will, dem Gesicht der Jungfrau in der Heimsuchung zu Lützschena und Turin, noch mehr aber dem Gesichte der Madonna im Rosenhag in Berlin, welches ja wiederum dem Gesichtstypus Jan's van Eyk nahe steht, und eine Uebergangsform zu dem späteren Typus Roger's van Brügge bildet. Dies würde in Verbindung mit den Mängeln, welche das Gemälde darbietet, die übertrieben klumpige und schuppige Zeichnung der Bäume, die geringe Sorgfalt und Peinlichkeit in der Darstellung der Gräser und des Blumenteppichs, die steife Haltung der Heiligen für ein Frühwerk sprechen und, wenn es sich um ein Werk des brügger Meisters handelt, so müßte man annehmen, daß es etwa in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts oder im Anfange der dreißiger entstanden ist, und somit das früheste Werk darstellt, welches

[1] l. c.
[2] l. c.

wir von ihm besitzen. Allein, soviel dafür spricht, ich kann mich jetzt doch nicht entschließen, es ihm ohne weiteres zuzuschreiben, selbst wenn auch die Flußlandschaft mit dem Schimmelreiter für ihn spricht. Solch knochige Finger hat der flemaller Meister selbst in seinem Frühwerk, der Madonna im Rosenhag in Berlin nie gezeichnet, ebensowenig eine so steife und seelenlose Haltung der Hände und eine so unschöne Wiedergabe des durch die linke Hand emporgehobenen Obergewandes, mit der vor Bauch und Schenkel sich legenden brettartigen Faltenfläche.

Zweifelhaft in seinem Ursprung ist mir ferner ein künstlerisch hochstehendes Bild:

der Tod der Maria in der Nationalgallery zu London und in Berlin.

Dasselbe stammt aus dem Besitze des Königs Wilhelm von Holland und Karls II von England und galt früher als ein Werk Schongauers. Ein gleiches findet sich in der berliner Sammlung (Nr. 552) und dies hat Bode[1] zuerst erwähnt. Er betrachtet es als das Werk eines der bedeutendsten Nachfolger des Jan van Eyk und Roger's van der Weyden. Er findet den Urheber im Schöpfer des Triptychon der Gräfin Merode in Brüssel und dieser Meinung schließt sich von Tschudi[2] in weiterer Ausführung an und teilt es seinem Meister von Flemalle zu. Seine Bemerkungen gipfeln in folgendem:

«Die starken Gegensätze in dunklen, beinahe schwarzen Schatten und kreidigen Lichtern, die intensive kühle Färbung, in der Rot, Grün und Blau neben Hellbraun und Violett vorherrschen, werden schon vernehmlich genug für unseren Meister sprechen. Dazu kommen noch die nahe Verwandtschaft einiger Apostelköpfe mit dem Joseph des Merodealtares, die harte Zeichnung der Hände und der ganz schablonenhafte Faltenwurf, endlich das Eyk'sche Stadtbild. Das Kostüm ist freilich weit einfacher als sonst bei ihm, ohne orientalische Phantastik, ohne Verwendung von Pinselgold. Aber diese Abweichung ist hinreichend durch den Gegenstand motiviert.»

Ich habe in neuester Zeit Gelegenheit gehabt, das der Bode-schen Bemerkung zugrunde liegende berliner Bild zu sehen und zu studieren, und auf dieses treffen die Aeußerungen von Tschudi's vollkommen zu, allein gerade diese Tatsachen sprechen nicht für, sondern gegen die Urheberschaft Roger's van Brügge. Ein so hartes

---

[1] Gazette des beaux arts 1887, S. 218.

[2] Jahrbuch der Kunstsammlungen des preußischen Staates 1898.

Kolorit, eine so intensive kühle Färbung, finde ich in keinem seiner Werke, in keinem finde ich ferner eine so starkknochige Zeichnung der Hände. Auch kann ich keine besondere Aehnlichkeit zwischen einzelnen Apostelköpfen und dem Joseph des Merodeschen Triptychon finden. Ich möchte aber weitere Dinge in den Vordergrund stellen, welche gegen die Urheberschaft des brügger Meisters sprechen. Mit Ausnahme des h. Petrus, welcher dem Petrus auf dem Bilde der Madonna mit dem florentiner Wappen in Frankfurt a. M. gleicht, und dem hinter ihm stehenden Jünger, sowie dem knieenden Apostel mit dem fliegenden weißen Haare, welche Beide den in der Türöffnung befindlichen Personen auf der Anbetung der heiligen drei Könige des Columbabildes in München etwas ähneln, finde ich keine Rogerschen Figuren. Es finden sich trotz der Lebendigkeit, trotz der Schönheit einzelner Gestalten zeichnerische Mängel, deren sich Roger van Brügge nicht schuldig gemacht haben würde. Der h. Petrus ist zu klein. Der im rechten Abschnitte des Bildes knieende Apostel mit dem wallenden weißen Barte und Haare zeigt einen Hals, als wäre er mit einem Kropf behaftet und Hautfalten, welche in dieser Fülle mehr krankhaft, als natürlich sind. Dann endlich der Zwerg in der schleppenden Kutte, ein Hohn gegenüber den übrigen Jüngergestalten, der weder in der Tradition, noch in der künstlerischen Notwendigkeit begründet ist. Es wäre ja möglich, daß der Künstler das Bedürfnis fühlte, diese Gestalt ebenso wie den Petrus in der Größe zu mäßigen, damit sie nicht in unschöner Weise in gleicher Höhe mit den daneben befindlichen Personen stehen und das Sterbelager zum Teil überdecken. Eine solche Figur würde Roger nie geschaffen haben, und niemals hätte er ein solches strangartiges, falsches Vortreten der Drosselader am Halse gemalt, wie es dieser Jünger zeigt. Immerhin ist trotz aller dieser Fehler die Szenerie und der Ausdruck der Gesichter herrlich, und außerordentlich geschickt ist die Anordnung der einzelnen Figuren. Geradezu vollendet sind die beiden mit dem Räuchergefäß beschäftigten Apostel. Dies alles könnte Roger gemacht haben, ebenso wie das Innere des Gemaches, den über dem Kopfende des Bettes schwebenden Gottvater mit den Engeln und den Blick durch das Fenster auf den freien Platz einer vlämischen Stadt.

Kann ich nun weder in der Malweise, noch in der Zeichnung die Hand des flemaller Meisters erkennen, so muß ich dafür mit Bode daran festhalten, daß es ein Werk ist, welches unter dem Eindruck seiner Malweise und der des Jan van Eyk entstand, daß dieses merkwürdige Bild der Schule Roger's van Brügge entstammt.

Welchem Meister ist es nun aber zuzuschreiben? Für Memling spricht nichts, ebensowenig für Herlin. Auch Gerard David kommt nicht in Betracht. Statt dessen gibt mir die alte Bezeichnung «Schongauer» zu denken, die in neuerer Zeit vorsichtigerweise in «deutsche Schule» umgewandelt worden ist. Das Bild ist wahrscheinlich in Flandern und jedenfalls unter dem Einfluß Roger's van Brügge entstanden. Der Schöpfer muß also in den Niederlanden und in seiner Schule gewesen sein. Das trifft für Schongauer zu, allein damit ist noch nicht der Beweis geführt, daß dieser große deutsche Meister den Tod der Maria malte. Den strengen Beweis kann ich nicht führen. Manches spricht dafür, manches dagegen. Dafür spricht der Ton des Gemäldes. Die Färbung in den Schongauerschen Gemälden ist wie hier kühl, eher stumpf und matt, nicht so warm wie bei Roger van Brügge. Den Binnenraum könnte er schon gemalt haben, wie dies das wiener Gemälde zeigt, allein was für ihn besonders sprechen würde, aber ihm nicht allein eigentümlich ist, sondern sich auch zum Teil bei dem späteren Gerard David findet, das ist die Faltengebung in seinen Gemälden, weniger in seinen Stichen. Ich stimme dabei vollkommen mit Burkhardt[1] überein. «Der Bruch der Stoffe zeigt röhrige Falten». Diese Eigentümlichkeit findet sich besonders an den Aermeln des Zwergapostels, bei den beiden mit dem Weihrauchgefäß beschäftigten Jüngern und bei dem den Rosenkranz betenden Apostel. Ferner könnte man als einen Beweis für seine Urheberschaft die knochigen Hände hervorheben, welche besonders die beiden an der rechten Seite des Bettes stehenden Jünger zeigen.

Was gegen ihn spricht ist folgendes: das Bild ist in den Niederlanden, schwerlich in Deutschland entstanden, dazu ist das Niederländische besonders auch in der Landschaft zu scharf ausgeprägt. Die Gemälde Schongauers zeigen nun nichts Aehnliches. Gibt man dies zu, dann müßte Schongauer in seiner Jugend, während seines niederländischen Aufenthaltes und seiner Lernzeit dieses Bild gemalt haben, allein trotz der von mir hervorgehobenen Mängel und Fehler ist das Werk so hervorragend, daß es schwerlich ein junger Schüler Roger's van Brügge, sondern nur ein selbständig weiter vorgeschrittener, älterer gemalt haben kann, und das kann nur ein Niederländer gewesen sein. Wer war es dann aber?

Ich habe an Hugo van der Goes gedacht, ohne vollkommen zur Klarheit zu kommen, denn bei Hugo finde ich auch keine solchen

---

[1] l. c.

Zwerggestalten, wie sie sich auf diesem Gemälde finden, auch nicht solche Fehler in der Zeichnung, wie ich sie hervorgehoben habe. Immerhin erscheint mir die Annahme nicht von vorn herein unwahrscheinlich. Mich hat dazu die Betrachtung eines im städtischen Museum zu Brügge befindlichen, dem Hugo zugeschriebenen und von Friedländer [1] wiedergegebenen Gemäldes «der Tod der Maria» geleitet, dessen Grundgedanke im wesentlichen der gleiche und seinen Ausdruck in der über dem Kopfende des Bettes schwebenden Gruppe findet.

Gottvater segnend nimmt durch die beiden Engel die Seele der Verstorbenen zu sich in den Himmel.

In dem berliner und londoner Gemälde ist nur der kleine Unterschied, daß Christus in Begleitung zweier Engel mit ausgebreiteten Armen die Seele empfängt. Die Jünger bringen dabei sich und ihr die Tröstungen der Religion, Gebet uud Sakrament.

Wie ich nun in der Gruppe über dem Bett viel Verwandtes finde, so auch in den Figuren der Jünger, die meines Erachtens auf dem brügger Bilde besser gezeichnet, allein in ihrer Gesamtheit nicht so lebendig gruppiert sind. Jedoch auch dieses entscheidet noch nicht ohne weiteres für Hugo van der Goes, und es bedarf noch weiterer eingehenderer Studien, die sich besonders auf diesen Meister erstrecken müssen, um zur Klarheit zu kommen. Dazu fehlt mir leider zur Zeit, Muße und Gelegenheit.

Ich wende mich jetzt zu einer Anzahl von Gemälden

1. die Hochzeit der Jungfrau im Prado,
2. die Beschneidung, Sammlung Hainauer, Berlin,
3. die Anbetung der Könige in Berlin,
4. die Anbetung der Könige in Berlin, 538,
5. die Rache der Tomyris in Berlin,

die ungleichwertig in der Ausführung dennoch einen gewissen einheitlichen Charakter tragen, der dazu zwingt, sie einem Meister zuzuschreiben. Wer aber dieser Meister war, steht dahin. v. Tschudi [2] erwähnt den Namen Cornelis van Amsterdam und schreibt ihm die Anbetung der heiligen drei Könige in Berlin Nr. 538 zu. Ich vermag in dieser Beziehung keine Entscheidung zu treffen, ebensowenig ob wir es überall mit Originalen, oder zum Teil mit Kopien oder Schülerarbeiten zu tun haben. Soviel ist aber gewiß, daß sie der Schule

---

[1] l. c.
[2] l. c.

Roger's van Brügge, des Meisters von Flemalle entstammen. Zeitlich stände der Annahme, daß der Künstler Cornelis van Amsterdam wäre, nichts entgegen.

Die allgemeinen Züge, welche sich in diesen Gemälden nachweisen lassen, sind folgende:

Der Künstler findet kein Vergnügen in der Darstellung körperlicher Schönheit, nur mit der Madonna und dem Christkinde macht er eine Ausnahme. Alle übrigen Figuren sind entweder ausgesucht häßlich, oder mindestens alltäglich. Sie sind zugleich plump und werden dadurch nicht schöner, daß er sie in schwere Gewänder hüllt, daß er sie untersetzt, ja zuweilen sogar zwergenhaft zeichnet. Dabei zeigt er eine gewisse Vorliebe für schweren Schmuck, namentlich für große Perlen, und wenn er Kronen darstellt, so sind sie mehr oder minder in Filigran gearbeitet. Bemerkenswert ist auch eine große Vorliebe für breit quergestreifte Stoffe, (siehe die knieende Figur rechts in der Vermählung der Maria und der h. Könige in der Anbetung Nr. 538). Schwere Kopfbedeckungen spielen auch eine Rolle, sowohl bei Männern, wie bei Frauen, so Pelzkappen, Turbane und Kopfwülste. Daß namentlich die beiden Bilder der Anbetung der heiligen drei Könige und die Beschneidung einer Hand entstammen, das zeigt sich in der Figur des Christkindes. Es ist ein kräftiges Kind, dessen Gesicht auf allen durchaus gleich gezeichnet ist. Volle Hängebacken zieren dasselbe, und ein richtiger Speckhals, sowie Doppelkinn. Im übrigen ist die Haltung des Kindes durchaus richtig und frei von den Fehlern, welche den Christkindern Roger's van Brügge anhaften. Die Schule Rogers zeigt sich teils in der Landschaft, teils in den einzelnen dargestellten Personen.

Ich wende mich zunächst an

die Hochzeit Marias im Prado zu Madrid.

v. Tschudi [1] hat dieses Bild, wenn auch mit einiger Zurückhaltung und unter mancherlei Bedenken unter die Werke seines Meisters von Flemalle aufgenommen und deutet die Möglichkeit an, daß dasselbe auf ein unbekanntes Original zurückzuführen sei, indem er sagt «die Anordnung auf dieser Tafel ist nicht das ausschließliche Eigentum ihres Meisters». Er erwähnt ferner, daß das Werk trotz der koloristischen Uebereinstimmung nicht auf der Höhe des Werlschen Altarwerkes stände, und daß die Modellierung der Hände und Köpfe

[1] l. c.

fehle, daß die Charakterisierung der Stoffe oberflächlich sei und die farbigen Glasscheiben ohne Leuchtkraft, alles Dinge die gegen die Urheberschaft Roger's van Brügge sprechen.

Firmenich Richarz,[1] welcher das Werk dem Roger van der Weyden zuschreibt, lobt den frischen Realismus, die kapriziöse Erfindungsgabe und die freie, ungesuchte Einfügung der Gruppen in die absonderliche architektonische Umrahmung.

Ich muß das Lob, welches Firmenich Richarz dem Werke zollt, bedeutend einschränken, daß nichts, aber auch gar nichts zugunsten der Urheberschaft Roger's van der Weyden spricht, weder in der Szenerie, noch in den Personen, noch in der Architektur. Ich schließe mich durchaus den Bedenken an, welche von Tschudi äußert und halte es für ausgeschlossen, daß es sich um ein Werk von der Hand Roger's van Brügge handelt, während ich die Möglichkeit, daß dieses Gemälde als Schülerwerk auf ein Original des Roger zurückzuführen ist, nicht durchaus von der Hand weisen will. Ich bin der Ansicht, daß dieses Werk wohl der Schule des flemaller Meisters angehört, daß es vielleicht das Hauptwerk des Schülers ist, welcher auch die folgenden Gemälde geschaffen hat. Ob dies Cornelis van Amsterdam, oder ein anderer war, steht dahin. Vermutungen sind, so lange das Bild bekannt ist, ausgesprochen worden und man möge darüber die Literatur bei von Tschudi einsehen. Passavant, Waagen, Madrazo, sowie Justi und Bredius haben sich damit beschäftigt und das Werk teils dem Roger van der Weyden, teils dem Johann von Köln, teils einem holländischen Meister aus der Schule van Ouwater's zugeschrieben, während Hymans zuerst den Meister des Merode Altarwerkes nennt. Bekannt ist nur, daß das Gemälde von dem Könige von Spanien im 17. Jahrhundert aus der Sammlung Loganes erworben und als «Obra del maestro Rugier» erwähnt wurde.

Aus dem Kreise Roger's van Bügge stammt es, denn der Gesichtstypus der Madonna schließt sich dem seinen an, und es zeigen sich Gestalten, welche man auf Werken Rogers findet. Der h. Joseph in der linken Bildhälfte trägt Merkmale wie sie unter anderem auch Memling in seinem Pradobilde zeigt, und der Joseph in der rechten Bildhälfte erinnert an den Joseph auf dem Altarwerke von Miraflores. Eine echte Gestalt Rogers ist aber die hinter der Jungfrau Maria befindliche ältere Frau mit dem weißen Kopftuch und den Falbeln an demselben. Sie erscheint auf der Darstellung im Tempel,

[1] Zeitschrift für bildende Kunst, 1899.

in dem Bilde aus der Columbakirche und in der gleichen Szene aus der Sammlung des Grafen Czernin in Wien. Es ist die heilige Veronika aus dem Städelschen Institut, wenn diese auch veredelter ist. Für Rogers Schule spricht auch der Reichtum der Architektur, und die Säulen der Kapelle erinnern in ihrer Eigenart sofort an die des Lukasbildes in München. In Rogers Weise fallen auch die im Vordergrunde sprießenden Gewächse.

Dennoch, welch ein Unterschied gegenüber den echten Rogerschen Werken, wenn man das Ganze und wenn man die Einzelheiten betrachtet, ganz abgesehen von der Farbengebung, auf deren Minderwertigkeit ja auch v. Tschudi aufmerksam gemacht hat! Die Architektur drückt die Personen und Gruppen, und umgekehrt die Personen drücken und beeinträchtigen wiederum die Architektur. Es ist ein auffallendes Mißverhältnis, welches die Werke Roger's van Brügge niemals zeigen. Architektur, Landschaft und Szenerie stehen bei ihm im schönsten Einklang und in richtigen Verhältnissen. Dann ferner das ängstliche Gedränge der Gestalten auf beiden Bildhälften. Auch dies findet sich auf keinem Gemälde des flemaller Meisters. Ferner wie merkwürdig klein, fast zwergenhaft erscheint der h. Joseph in der rechten Bildhälfte, und wie plump und gespreizt steht die mit dem Rücken aus der Bildfläche heraustretende Frau da! Wie wenig schön und plump sind ferner die Kopftücher, welche trotz der Eigentümlichkeit der Mode bei Roger immer schön angeordnet erscheinen. Auch die Zeichnung der Hände läßt namentlich auf der linken Bildhälfte, so bei dem Hohepriester viel zu wünschen übrig.

Unter den mannigfaltigen merkwürdigen zum Teil plumpen Kopfbedeckungen orientalischen Ursprungs ist mir besonders die des Hohepriesters, die Mitra mit dem runden Stirnschilde, aufgefallen. Sie erscheint auf dem Bilde des Hohepriesters in der Szene der Beschneidung vom Altarwerke Herlins in der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. Tauber, und der gleichen Szene vom Georgsaltare in Nördlingen. Es wäre demnach möglich, daß Herlin dies Gemälde aus dem Prado gekannt und in den Niederlanden gesehen hat.

Es folgt dann

die Anbetung der heiligen drei Könige Nr. 538 im Museum zu Berlin.

Die Haltung der Madonna mit leicht seitwärts geneigtem Kopfe ist durchaus in der Weise Rogers, nicht aber das schwere Kopftuch und der schwere darüber gezogene Mantel. Der h. Joseph erinnert

lebhaft an den Joseph des Merode Altarwerkes, wie dies bereit v. Tschudi hervorgehoben hat, vor allen Dingen aber gleicht der stehende König, welcher mit der Hand an dem Turban grüßt, im Gesicht dem Kriegsknechte zu Füßen des Kreuzes des linken Schächers in Frankfurt a. M., und dem einen Könige im linken Flügelbilde des middelburger Altarwerkes in Berlin. Der knieende König, welcher dem h. Joseph das Ostensorium überreicht, erinnert lebhaft an den Mohrenkönig im Mittelbilde des Altarwerkes aus der Columbakirche, und die Landschaft ist durchaus in der Weise der Landschaft des flemaller Altarwerkes gehalten. Dabei will ich denn doch auch aus die Anwesenheit des Schimmelreiters aufmerksam machen.

Ich lasse dann

die Anbetung der heiligen drei Könige vor der Hütte, Museum Berlin,

folgen. Die Aufmerksamkeit wird zunächst durch den h. Joseph gefesselt, welcher nichts mit den Gestalten des Josephs von der Hand Roger's van Brügge oder Memlings zu tun hat. Dagegen steht ihm der Joseph im rechten Flügelbilde der Vermählung Marias im Prado nahe, wenn auch nicht im Gesicht, so doch in der Figur. Alle drei sind klein, zwergartig, und auch darin liegt ein Hinweis auf den gemeinsamen Ursprung der Gemälde. Höchst bemerkenswert ist die Landschaft. Sie ist wie bereits von Tschudi hervorgehoben hat, durchaus in der Art des Meisters von Flemalle. Es ist eine Herbstlandschaft, wie auf der Anbetung der Hirten in Dijon und der Ausblick auf die See mit den zahlreichen Segeln erinnert an den in dem Bilde der Heimsuchung in Berlin. Somit auch in dieser Beziehung das Vorbild Roger's van Brügge.

Die Beschneidung aus der Sammlung Hainauer

schließt sich mit Bezug auf die Architektur der auf dem Bilde «die Vermählung Mariae» im Prado an. Der Schmuck und die Bekleidung der Figuren ist ebenso behandelt, wie auf den vorhergehenden Gemälden. Im übrigen macht sich die Schule Rogers in diesem Bilde am wenigsten geltend, ebenso wie auf dem Gemälde

die Rache der Tomyris im Museum zu Berlin.

Dennoch glaube ich, muß auch dieses Bild in die Reihe der Schulbilder aufgenommen werden, wie dies bereits von Tschudi getan hat.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Vorwort	IX
Roger van der Weyden	1
Die Schule Roger's van der Weyden	21
Roger van Brügge	29
Die Schule Roger's van Brügge	59
Unbestimmte Gemälde aus der Schule Roger's van Brügge	73

TAFELN.

BERICHTIGUNGEN.

Bei der Numerierung der Tafeln ist ein Irrtum unterlaufen.

Es ist zu lesen:	statt Taf.	I,	Taf.	III.
	» »	II,	»	IV.
	» »	III,	»	I.
	» »	IV,	»	II.
	» »	VI,	»	VII.
	» »	VII,	»	VI.
	» »	VIII,	»	IX.
	» »	IX,	»	VIII.
	» »	XI,	»	XII.
	» »	XII,	»	XV.
	» »	XIV,	»	XI.
	» »	XV,	»	XIV.

Auf Seite	50	Zeile	3	von unten	lies	statt	Taf.	XIV,	Taf. XI.
» »	52	Zeile	8	von unten	lies	statt	»	XI,	» XII.
» »	56	Zeile	2	von oben	lies	statt	»	XV,	» XIV.
» »	64	Zeile	10	von oben	lies	statt	»	XII,	» XV.

Mit Genehmigung von Braun & Cie. Dornach.

DIE BEWEINUNG CHRISTI VON ROGER VAN DER WEYDEN.
Louvre, Paris.

Mit Genehmigung von Braun & Cie. Dornach.

DIE GRABLEGUNG CHRISTI VON ROGER VAN DER WEYDEN.
Nationalgallery, London.

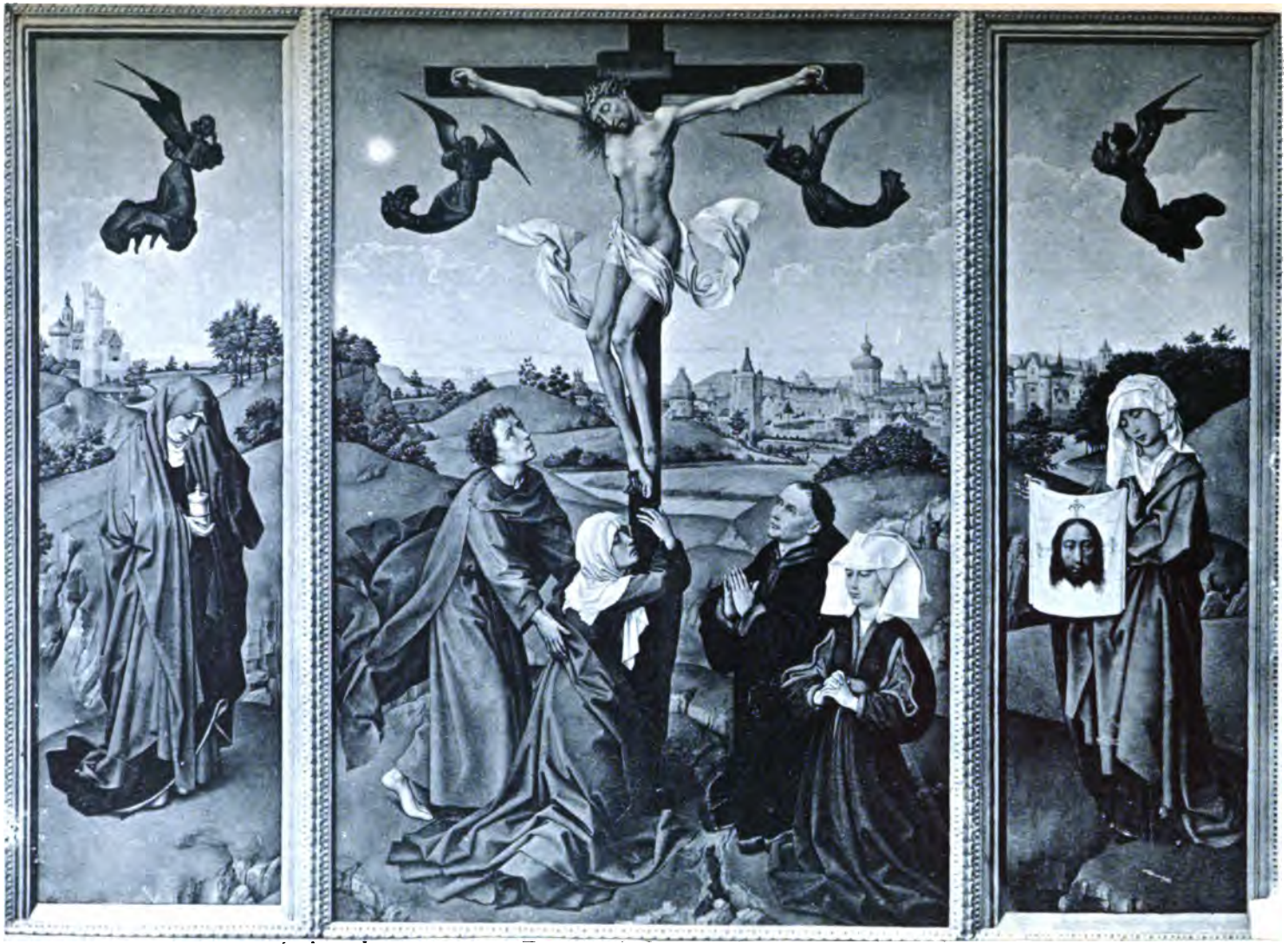
Mit Genehmigung von Braun & Cie. Dornach.

DIE KREUZIGUNG VON ROGER VAN DER WEYDEN.
Prado, Madrid.

Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl. München.

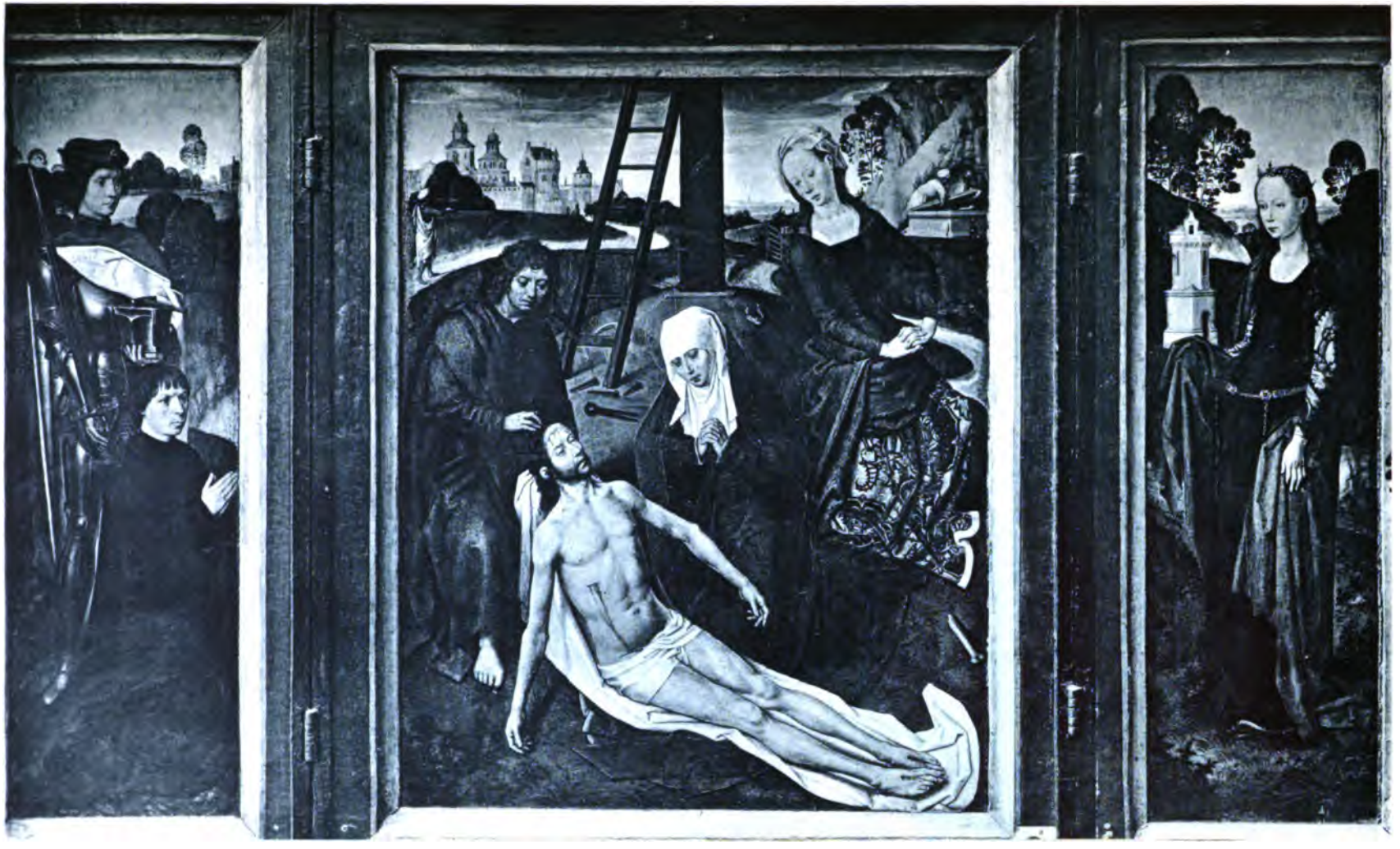
DIE BEWEINUNG CHRISTI VON ROGER VAN DER WEYDEN
Museum, Berlin.

MATER DOLOROSA VON ROGER VAN DER WEYDEN.
Kathedrale zu Brügge.



Mit Genehmigung von J. Loewy Hofkunsthandlung. Wien.

DIE BEWEINUNG CHRISTI VON ROGER VAN BRÜGGE.
Hofmuseum, Wien.



DIE KREUZIGUNG VON HANS MEMLING.
Hospital St. Johann zu Brügge.

Mit Genehmigung von Braun & Cie. Dornach.

Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl. München.

DIE KREUZABNAHME VON ROGER VAN BRÜGGE.
Prado, Madrid.

Mit Genehmigung von Braun & Cie. Dornach.

DIE BEWEINUNG CHRISTI VON ROGER VAN BRÜGGE.
Mauritzhuis, Haag.

Mit Genehmigung von Döttl, Berlin.

DAS JÜNGSTE GERICHT VON ROGER VAN BRÜGGE.
Danzig.

Mit Genehmigung von F. Hanfstangel, München.

DER HEILIGE LUKAS DIE MADONNA ZEICHNEND VON ROGER VAN BRÜGGE.
Alte Pinakothek, München.

Mit Genehmigung von Braun & Cie. Dornach.

DIE MADONNA IM ROSENHAG VON MARTIN SCHONGAUER.
Colmar i. Elsaß.

Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl. München.

DIE MADONNA IM ROSENHAG VON ROGER VAN BRÜGGE.
Museum, Berlin.

Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl. München.

DIE HEIMSUCHUNG VON ROGER VAN BRÜGGE.
Museum, Berlin.